



Comment le futur ne se montre pas : du mot à l'image : la distance plastique qui sépare l'avenir du présent

Alexandre Barré

► To cite this version:

Alexandre Barré. Comment le futur ne se montre pas : du mot à l'image : la distance plastique qui sépare l'avenir du présent. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01415630

HAL Id: dumas-01415630

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01415630>

Submitted on 1 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alexandre Barré
11531748
UFR 04 - Arts Plastiques
Master 2 Recherche Espaces, lieux, expositions, réseaux
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

COMMENT LE FUTUR NE SE MONTRE PAS

du mot à l'image :
la distance plastique qui sépare l'avenir du présent

Mémoire de Master 2 sous la direction de Mr. Christophe Viart
Année Universitaire 2015-2016

Mots clés :

FUTUR	AVENIR	ANTICIPATION	DATE	DURÉE
ATTENTE	ATEMPOREL	TITRE	TRADUCTION	

Résumé :

En prenant à rebours les paroles et les images futuristes qui abandonnent l'avenir aux échecs d'une modernité faillible, le concept ouvert et insoluble de futur demeure. Si le cinéma et la littérature d'anticipation — comme modèles artistiques de la futurologie — traduisent l'avenir en images et en récits, les arts plastiques l'accueillent par un dialogue de formats ; le futur ne se montre pas autrement qu'en se déplaçant du lisible jusqu'au visible, ou inversement. Par l'usage du titre, de la légende, des formes visuelles s'identifient au futur : il emprunte des apparences qui ne sont pas les siennes. Avec la date, le futur s'approche ou s'éloigne ; par son absence il s'éternise ou se convertit en horizon. Certains artistes et commissaires d'expositions travestissent ces paramètres techniques (la titraison et la datation) en formes sensibles afin de coordonner l'art avec des temporalités qui ne lui sont pas destinées. Le futur devient, dans ces conditions artistiques, un ensemble de distances temporelles que les œuvres incarnent et font poursuivre au delà de leur présence. Enfin, le futur est proposé sur un mode allégorique : il s'agit pour les plasticiens de *donner à voir* comment le *donner à penser*.

Introduction *p. 3*

I - Apparition du futur comme forme

1) Un objet d'intérêt *p. 6*

2) Attente et invisibilité *p. 23*

Intermède

Undated : sur un art atemporel *p. 36*

II - Du dicible au visible

1) Titraison : l'appel d'air *p. 43*

2) Forme visuelle et mutisme temporel *p. 63*

Conclusion *p. 87*

Bibliographie *p. 91*

Remerciements *p. 97*

Comment le futur ne se montre pas

Le titre de cette présente recherche en arts plastiques s’amuse d’une ambiguïté : celle de la personnification du futur, rendu *sujet* pensant, agissant et nous regardant, alors qu’il est aussi possible de le conceptualiser à l’inverse, en le pensant comme objet.

J’accepte, non sans malice, cette confusion qui donne toute la spécificité du futur. « Regarder et être regardé » : c’est l’expérience sensible du dialogue entre l’art en son spectateur — et il en va d’une relation similaire avec le concept de futur que nous formons tantôt comme un sujet indépendant, tantôt comme un objet de notre invention. Nous savons le futur devant nous, foyer des imaginaires et des espoirs, des doutes et des peurs, bien que sa *réification* — la transformation du concept temporel abstrait qu’est le futur en chose concrète — repose sur un besoin méthodologique de classer et voir de quels imaginaires et quels doutes le futur est rempli. Sans doute l’imagination, comme activité mentale, n’est pas suffisante pour faire vivre le futur, pour le communiquer. Sa représentation, son illustration ou sa projection le réifieront et feront du futur un concept visible, présentable — il s’adaptera à la réalité en devenant l’image, les images, d’un présent parodié. Ce sont ces traces de futur et les moyens qui les laissent (et délaissent) à notre observation que je m’emploie à comparer. Je laisserai à d’autres la tâche de les évaluer aux présents qui les ont vus naître ou de mesurer jusqu’à leur totale caducité. Il s’agit plutôt d’observer leurs moyens pour prendre consistance, pour faire matière et apparition, jusque dans les modèles nouveaux que les arts plastiques permettent.

En premier lieu, le futur nous pose la question de son intérêt : à quoi nous sert-il de penser à l’avenir, d’anticiper ? Si certaines thèses en neurosciences attribuent à l’anticipation un rôle clé dans la formation de l’intelligence spécifique à l’humain, la logique qui associe ce mécanisme à l’avenir — le *lieu* à quoi l’anticipation semble correspondre — ne va pas de soi. Il convient de penser l’avenir comme une création. Elle résulte d’intérêts diverses, de la stratégie militaire aux choix individuels, de la restitution de la volonté divine aux débats politiques spéculatifs, et s’opère à travers la parole, l’écrit et, bien sûr, le visible. Les artistes, n’étant pas exhaustifs à l’un de ces modes, se réattribueront l’intérêt pour l’avenir, ses limites, ses traditions, et en proposeront de nouvelles adaptations. Par la suite, et parce que le futur repose sur un débat temporel profond entre éternalisme et présentisme, il s’agira d’ouvrir des possibilités temporelles propres à l’art et à ses modes d’existence. Cet intermède sera le moment pour évoquer la durée et son absence dans la perception des œuvres, et de la possibilité de les soustraire au marquage du temps. Enfin, en poursuivant le principe que le futur n’est pas fait (seulement) d’images, les artistes contemporains lui proposeront des allégories pour que son concept s’étende, s’ouvre à l’utopie, en usant aussi des mots et des discours ; car l’image du futur ne fonctionne jamais seule.

Comment le futur ne se montre pas

Une attention particulière est à observer quant aux titres et aux légendes qui accompagnent — complètent — les œuvres. Si les arts-plastiques éprouvent le recours au *parergon* sans trop d'égards ou par seul soucis technique, il est tout à fait possible d'envisager sa présence comme un moyen d'ouverture, de complexification, même de prédominance sur la forme qui s'y adosse. Il sera nécessaire d'observer l'iconographie de certaines œuvres – celles dont le titre et/ou la date participent d'une proposition temporelle formulée par l'artiste – avec et sans légende, et d'en éprouver l'interdépendance.

Comment le futur ne se montre pas ? Que font, alors, les artistes et les commissaires pour rendre visible ce concept temporel ?

« Infigurabilité du futur »¹ (Daniel Cérézuelle)

Posons d'abord le problème qui consiste à définir les termes et leur usage quant à l'apparition du futur comme chose visuellement identifiable. S'agit-il d'irreprésentable, d'infigurable, d'invisible, d'informe — et au delà de ces adjectifs ponctuels, le futur ne souffre-t-il pas d'un défaut récurrent d'apparition ? De quel futur parle-t-on seulement ? Le futur est intrinsèquement absent visuellement en tant qu'objet *théorique*² ; il est en soi une immatérialité car il appartient au domaine des concepts temporels. Il faut prendre ses distances avec le concept temporel qui l'empêche littéralement d'exister pour entrer dans une dimension anthropologique du futur : comprenant alors l'ensemble des moyens par lesquels l'humain l'a identifié comme tel — en termes pratiques : les moyens qui le représentent ou l'illustrent et font ainsi acte d'apparition.

Considérons que le futur devient *chose* pour que nous l'appréhendions, ou que pour l'appréhender il faut le transformer en *chose*, voire en un *ensemble de choses* ; le futur ainsi *réifié* est-il une présentation (au sens chronologique il serait nouveau, inédit) ou une représentation (lorsqu'il apparaît vraisemblablement sous les traits du présent, lui-même riche de tout le passé visible) ?

Je suggère un élément de réponse d'ordre pratique : l'emploi du terme « présentation » doit se limiter à une conception théorique, hors du domaine du visible — par ailleurs on peut dire du futur qu'il se *présente* mais pas qu'on le *présente* — ; puis une seconde réponse d'ordre artistique : le futur ne peut pas être présenté, cela revient à le confondre en présent et annuler son absence temporelle intrinsèque. Or, l'effort de représentation provient d'un « plein de choses » à partir desquelles on en produit une nouvelle. Le futur comme objet visuel (c'est là notre intérêt dans une considération esthétique de son apparition) ne peut se présenter de lui-même sans le recours de l'art pour lui donner forme (à partir des formes du présent, riches de celles du passé) et ainsi littéralement le représenter. Là où le futur comme idée temporelle se conforte dans la chronologie linéaire, le futur comme objet souffre paradoxalement de l'élan contraire. Il nous faudra relativiser l'observation de Platon, dans *Phèdre*, selon laquelle « les images savent prévoir les temps »³.

À la question « qu'est-ce que le futur ? » — question que ma recherche en arts plastiques préférera éviter — il faut opposer deux horizons qui tendent vers le « comment ». La première possibilité serait de répondre à propos de son *contenu* et la seconde possibilité, à propos de son *contenant*. « De quoi le futur est-il rempli ? » est la question heuristique, en cela qu'elle force à l'émergence de ce qui n'est pas encore découvert. « Comment le futur est-il formé ? » est la question qui intéresse le champ des arts plastiques car elle

1. CÉRÉZUELLE, Daniel, in *Les philosophes et le futur*, éditions Vrin, 2012, p. 127.

2. Au sens qu'il passe a priori obligatoirement par une considération abstraite.

3. DIDI-HUBERMANN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'Oeil de l'histoire*, 3, les éditions de minuit, 2011, p. 38.

demande en réponse des modèles, moyens, pratiques et exemples d'œuvres qui n'ont pas pour prétention d'être la révélation d'un secret dont le futur est foyer mais d'observer et penser ce qui le constitue dans son appréhension. Je m'attelle ici exclusivement à la seconde, suffisamment ample à considérer, afin d'éviter une discussion aussi interminable qu'inutile sur les innombrables occurrences futuristes dans lesquelles je perdrais mon temps à prouver l'incertitude ou la faillite. À la précaution de modérer cette distinction contenu/contenant, je dirais que celle-ci concerne le futur dans sa double identité d'objet (ou ensemble d'objets) et de concept, alors que les œuvres qui le discutent n'auront pas à subir cette scission réductrice. Les propositions plastiques jouissent d'une force, *plastique* justement, qui n'a pas pour ambition le transport d'une vérité. Elles jouent de dialectiques multiples, sans jamais être réductibles à une définition : capacité poétique dont le futur a profondément besoin.

Raymond Bloch⁴ a proposé une approche historique du futur et des manières de le faire apparaître comme un savoir⁵. L'acte de révélation du futur — que nous pouvons comprendre comme une transformation de signes en savoir — relève avant tout de l'ensemble des pratiques divinatoires ; celles-ci reconnues naissantes chez les Étrusques, Grecs et Romains, mais moins couramment relevées en Chine dynastique ou dans de très nombreux autres territoires océaniques et africains bien avant leurs homologues mantiques occidentales. Plutôt qu'un périlleux et finalement bancal essai sur leur chronologie, je pense que le geste commun, l'« esprit divinatoire » comme heuristique, mérite une explication et trouve des manifestations structurelles communes à tous leurs pratiquants. Avant tout, ne confondons pas *divination* et *invention du futur*. Lorsque la divination interroge seulement le « divin » (bien au delà des seuls polythéismes et monothéismes occidentaux) sur des conduites et des événements qui découlent du dessein prévu par (les) dieu(x), il n'est pas encore question d'un futur imprévu. Pour décrire ces motivations, le terme d'*inconnu* convient mieux : à savoir l'ensemble des choses hors de portée de la connaissance de l'homme qui comprend des enjeux incertains, invisibles, temporalisés ou non. Car les problèmes insolubles par les hommes seuls, expliquant l'usage de pratiques mantiques, trouvaient moins leur réponses dans le futur que dans un découlement cyclique de la nature des choses. Ces précisions maintenant posées, il s'agit encore de précipiter l'inconnu au cœur d'une aventure complexe d'exhumations formelles.

Qu'est-ce qui relie la divination par la carapace d'une tortue en chine dynastique de l'ornithomancie romaine ? Quels mécanismes récurrents se jouent dans la lecture des objets divinatoires ? Des éléments de réponse résonnent plus fort que d'autres, à travers les paroles et écrits des ambassadeurs de leur époque et de leur localisation. Cicéron définit, spécifiquement pour les divinations qui occupent la Rome antique, deux sortes de divinations : *inductive* et *intuitive*⁶ — la terminologie classique due à Jean Bottéro préférera

4. BLOCH, Raymond, *La divination, essai sur l'avenir et son imaginaire*, éditions Fayard, 1991.

5. Il fait aveu d'une recherche incomplète, lacunaire et ethnocentrée car il paraît impossible d'en dresser la liste complète et d'en étudier toutes les formes.

6. CICÉRON, *De la divination*, traduit en français par Gérard Freyburger et John Scheid, ed. Les Belles Lettres, Paris, 1992.

les termes *inspirée* (pour inductive) et *déductive* (pour intuitive)⁷. Cette vision supplante le regard de Platon⁸, septique quant aux pratiques autres que celle qu'il nomme inspirée — relative à l'influx divin, elle agit par le biais de l'homme en transe (ou l'homme est lui-même le biais par lequel le message mantique s'exprime). La pratique déductive relève d'une traduction de signes compris dans la nature : une nature en mouvement qui dessine directement la volonté divine. Ce point particulier rassemble une large majorité de pratiques divinatoires, occidentales et non occidentales, sur une posture commune adoptée par celui qui lit les signes et déduit du sens caché dans les choses naturelles. *Lire* revient à *traduire* et à *faire apparaître*. Ces deux mécanismes répondent chacun à un objet différent : *traduire* c'est transformer le langage d'une présence en un autre langage ; *faire apparaître* c'est forcer la présence ou réduire l'invisible à un état d'apparence.

Je pense qu'on pourra occulter la tendance scientifique qui a séparé ces deux actes (pour mieux spécifier la lecture comme geste de traduction seul) et revenir sur leur indifférenciation lors des pratiques ancestrales du *lire* divinatoire. Aby Warburg a porté son intérêt sur le « foie plaisance » étrusque (sculpture de bronze) : il s'agit d'un manuel objectal de divination basé sur la forme d'un foie, présentant un topos supérieur correspondant au ciel ainsi qu'un topos inférieur, renversé, correspondant à la terre, tous deux constituant un schéma équilibré pour la *lecture* — au sens premier qu'elle traduit des écritures visibles, au second qu'elle fait ensuite apparaître des vérités *devinées* dans les entrailles⁹.

Cet instrument n'est pas en soi un objet de divination, comme l'*atlas mnémosyne*¹⁰ n'est pas lui-même un objet de discours scientifique. Les deux fonctionnent plutôt, bien sûr à leur manière, en un dispositif combinatoire d'objets différents (pour l'*atlas* il s'agit de photographies d'objets aux origines diverses, pour le *foie plaisance* il s'agit du rapprochement viscères/avenir) qui laissent à celui qui le pratique (le lecteur) un formidable instrument sur lequel son imagination peut jouer. Plus proche du *foie* et de ses *hépatoscopies* (ou *haruspices* pour les étrusques), la *scapulomancie* chinoise (ou encore *plastromancie* ou *chéliomancie*) est la divination par les écailles d'une carapace de tortue. Analogue au *foie plaisance*, toute carapace et ses aspérités permet la lecture à l'échelle humaine d'un cosmos opposé à la terre, dans l'équilibre taoïste ; à la différence que la chine vit une de ses formes d'écritures émerger spécifiquement par la *scapulomancie*. Le sinologue Léon Vandermeersch y consacra l'ouvrage *Les deux raisons de la pensée chinoise*¹¹, au sous-titre *Divination et idéographie*, éclairant ce besoin d'écriture comme une émergence à dessein divinatoire. Dès lors, *écrire* préparait à *lire* l'avenir — à l'écho « lire ce qui n'a jamais été écrit »¹².

Chaque fois un objet conditionnait, selon son modèle naturel, les façons pour

7. Mésopotamie. *L'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard, 1987.

8. VICAINÉ, Paul, *Platon et la divination*, Revue des Études Grecques, 1970, vol. 83, n. 396, p. 349.

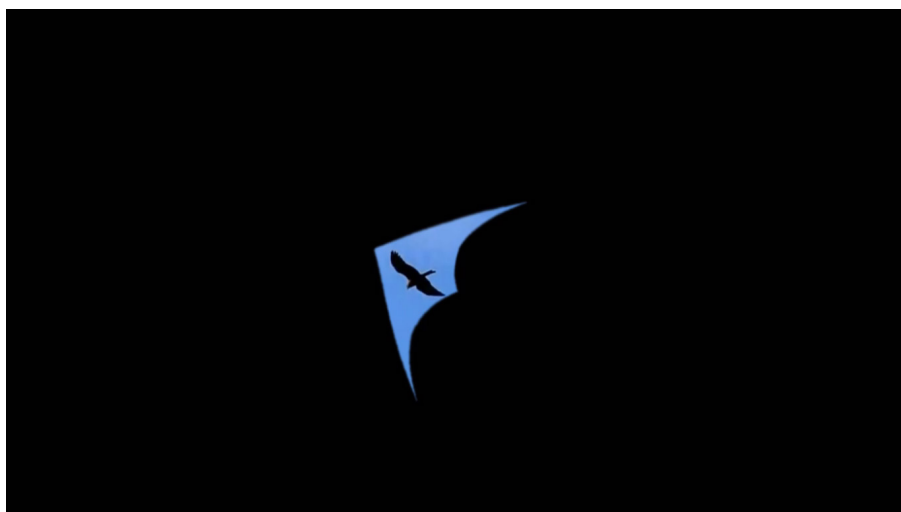
9. L'objet divinatoire est à la fois « objet pratique et un objet conceptuel », selon Georges Didi-Hubermann, dans, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire*, 3, p. 41-42. *op. cit.* p.6.

10. WARBURG, Aby, *L'atlas mnémosyne*, sous la direction de Roland Recht, éd. l'écartouille, 2013.

11. VANDERMEERSCH, Léon, *Les Deux Raisons de la pensée chinoise, divination et idéographie*, éditions gallimard, 2013.

12. DIDI-HUBERMANN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, p. 22, *op. cit.* p.6.

l'homme d'en déduire du sens *futuré* : les *cauris* de Madagascar par exemple se lisent par leur bipolarité (« pile et face » pourrait-on dire) et permettent ainsi, lorsqu'on en lance quatre, de répondre plus ou moins fermement « oui » ou « non » à une question posée. Si le destin s'est placé dans les choses de la nature, les hommes en ont créé les règles ; et davantage encore par l'invention d'outils artificiels qui leur permirent de se couper graduellement du monde naturel qu'ils comprenaient comme divin. L'encadrement du divinatoire relève aussi du sens littéral : en tant qu'appareil qui extrait un objet de divination de son contexte et qui le télescope dans un temps autre que le présent environnant. Ainsi la divination *inductive* (au sens que Cicéron donne à l'exercice oraculaire pratiqué en état de transe¹³) existe en lieu et place de certains temples dont les requêtes y sont précisément liées ; tout comme la divination *déductive* par le vol des oiseaux s'exécute avec certains rapaces dignes des dieux¹⁴ et dans certaines conditions météorologiques, sans quoi les présages n'ont pas lieu.



Ornithomancie privée,
(sans date)

projection vidéo
en boucle 1'
silencieuse

Je formule cet encadrement du signe divinatoire par une projection vidéo titrée *Ornithomancie privée*, réalisée en 2014 et présentée sur mur d'exposition. On y observe — et ce du point de vue d'un observateur terrestre — un rapace en plein vol, allant çà et là, dans plusieurs directions successives et sans trajectoire clairement définie ; seul, au milieu du ciel bleu. Il serait d'usage d'étendre le champ d'observation au rectangle horizontal par lequel une vidéo est souvent montrée, elle-même formant le cadre visuel qui feint l'appareil optique ; toutefois, j'ai raccourci la vue à l'échelle du rapace, pris dans une forme artificielle connue : celle d'un cerf-volant bifilaire[Il est courant d'utiliser les oiseaux de proie comme figure pour illustrer les cerf-volants, jusqu'à parfois y emprunter la forme.]. Le cadre de la vidéo tourne selon les mêmes mouvements du sujet qu'il encadre, se capturant l'un l'autre. Il ne s'agit plus d'un espace de contemplation au sens du *templum* dont Daniel

13. Voir. *De la divination*, op. cit. p. 7.

14. Tels que le milan noir ou encore l'aigle par lequel le foie de Prométhée était chaque jour dévoré ; au rappel avec l'hépatoscopie et l'hépatomancie qui prouvent l'importance du foie dans la conception antique du corps.

Arasse précise la dimension augurale¹⁵ (à travers ses dimensions rectangulaires, du *temple*) à propos, justement, du ciel. Dans la confusion des protagonistes, de l'humain ou du divin (incarné par l'oiseau messager dont l'étymologie du grec *oiomos* signifie « avis »¹⁶) à qui alors le présage s'adresse-t-il ? La question autrement posée : « qui réalise le dessein » ? La vidéo ainsi projetée, en boucle, n'amènera pas la possibilité d'une traduction divinatoire ; le spectateur assiste un mouvement sans début ni fin qui renvoie davantage à l'hypnose qu'à la communication.

Le télescopage du divin à l'humain, ou du cosmos au corps, est commun à bon nombre de pratiques divinatoires. Nous l'avons vu : un foie ou un plastron de tortue, en tant que modèles réduits d'équilibre entre ciel et terre, en sont des exemples. Ellie Ga revisite un autre mode de divination qui tient d'une étrangeté supplémentaire : l'avenir dans la main. C'est durant une expédition au Pôle Nord, en tant qu'artiste en résidence, qu'elle élabore un ensemble de formes artistiques (performances, installations, vidéos et textes) inspirés de l'expérience particulière du temps comme repère contextuel. Les photographies qui composent *Chiromancie* ^(A) rapportent à la même dimension l'échelle des mains et celle d'un paysage nocturne. Ellie Ga met en parallèle les lignes naturelles des paumes — la main en supination, ouverte vers le ciel, permet au « lecteur » d'adopter une posture démiurge ; il révèle alors le destin individuel dont les lignes en sont les signes et les sens — et les brisures de glace dans le sillon du navire par lequel elle voyage. Cette histoire commune des lignes rapproche, du moins par analogie formelle, la destinée de l'océan à la destinée individuelle. Le voyage qu'on imagine — le sien mais aussi le nôtre, au sens du destin — est autant étendu que l'est l'horizon Arctique : presque insondable et atemporel.

L'échelle de la main semble correspondre assez parfaitement à la double possibilité symbolique de l'organe : d'être en supination, le cas de la chiromancie en est l'exemple, ou en pronation. La main qui *prend*, qui aspire au contrôle, est le médium de l'inertie induite par le corps (et par l'esprit, si toutefois cette distinction fait sens) dans l'exercice, notamment, de certaines divinations. En *découlent* (ici littéralement) des formes « abstraites »¹⁷, à cette même échelle du préhensible, qui reposent sur un équilibre entre la volonté de l'homme de donner forme et un certain laisser-aller abandonné au hasard. Benoit Pype ^(B) reproduit un mode de divination du XVIII^e siècle, la *molybdomancie*, qui consiste en la fonte du plomb dans de l'eau froide afin d'obtenir des formes à partir desquelles du sens peut être lu. Le résultat (celui contemporain comme celui du XVIII^e siècle) est voué à la lecture du futur. Dans des dimensions similaires, la pratique de la *cafédomancie* permet à qui l'essaye de déduire du sens à partir du dépôt en fond de tasse à café. Je réutilise les formes exclusivement non figuratives — Johannès Trismégiste écrit un ouvrage nommé *L'art de connaître l'avenir*¹⁸ qui recense, entre autres pratiques, les formes figuratives et non figuratives affiliées à la *cafédomancie*. Il faut relever qu'un sens est attribué sans distinction ni hiérarchie entre une forme de chien et un rectangle. Tous deux pourtant relèvent de significations homologues ; à croire que la transmission orale, de longue durée, aura

15. Voir. ARASSE, Daniel, *Anachronismes*, éditions Gallimard, 2006, p. 85.

16. BLOCH, Raymond, *La divination, essai sur l'avenir et son imaginaire*, pp. 70-71, *op. cit.* p.7.

17. J'emploie personnellement le terme bien qu'il ne corresponde pas à une écriture de l'histoire de l'abstraction du début du XX^e siècle.

18. TRISMÉGISTE, Johannès, *L'art de connaître l'avenir*, Ed. Laisné, Paris, 1843.

A.
p. 19

B.
p. 19



*Lectures excitantes (marc de café et porcelaine),
(sans date)*

calendrier mural à spirale blanche,
format A3, composé de douze
photographies couleurs au recto
sur papier 250g couché,
ordre variable

nivelé les distinctions au même plan. J'ai donc laissé de côté les figures (pour leur absence évidente d'ambiguïté sémantique) afin de relever les seules formes *abstraites* qui sont au nombre de douze. La pratique d'origine permet une lecture divinatoire qui focalise sur un contenu (marc de café) à partir d'un contenant (réceptif) ; j'en inverse les modalités. Les formes qui baignent le centre de chaque image sont en porcelaine blanche, entourées d'un fond au caractère cosmique sous l'effet du marc de café. Le calendrier présente de manière chaotique la succession des mois sans commencement ni fin. Il est par ailleurs possible de l'acquérir, en tant qu'édition, afin d'éprouver ses aspects anachroniques (ce travail est « sans date ») comme ses aspects atemporels (l'absence de date rend l'objet inopérant en temps que calendrier usuel). Benoît Pype et moi-même présentons ces formes en tant qu'œuvres, qui renvoient aussi à l'héritage des formes abstraites légué un siècle plus tôt par des artistes qui en inventaient la pratique.

N'y a-t-il pas avec les objets de divination l'exemple frappant d'expériences artistiques qui, loin d'être assumées comme telles, permettaient d'éprouver l'abstraction ? Il s'agissait déjà de faire cohabiter l'esprit avec des formes non figuratives — entendons nous sur la différence entre *abstraction* et *non figuration* : il ne s'agissait pas avec la *molybdomancie* d'une création artistique assumée comme l'a été l'art abstrait du début du XXe siècle, mais une recherche de *figuration*. Malgré cela, les formes non figuratives résultaient. Il ne tient qu'à nous de les considérer comme abstraites, après coup, et de reconnaître qu'elles constituaient un avant-gardisme à part entière. Il ne serait donc pas impertinent de comprendre la lecture de l'avenir, en ce sens, comme une pratique transhistorique faite de formes *abstraites* : lisibles malgré leur non figuration. Je m'interroge sur le regard possible que Kandinsky ou Malévitch ont pu porter sur ces objets, et si, avant tout, ils en ont eu connaissance.

Pourrait-on lire le futur dans une expansion ^(C) de César ou une sculpture en feutre ^(D) de Robert Morris ? Elles aussi reposent sur une disposition initiale donnée par l'homme

C. et D.
p.20

pour qu'un matériau prenne sa forme librement dans une certaine durée. Seule la *finalité symbolique*, en termes sociologiques, change. La tendance à chercher l'avenir repose sur notre posture de lecteur, de spectateur, qui peuvent se combiner devant des œuvres — pouvons-nous d'ailleurs les dissocier ? Une étude minutieuse des détails est pensable : compter le nombre d'ondulations dans le polyuréthane expansé, le rythme de leurs espacements ou encore, pour le *Wall Hanging*, mesurer la distance qui sépare une bande de feutre d'une autre et calculer la courbure précise qui caractérise leur affaissement. Cette hypersensibilité aux détails n'est pas du plus grand intérêt au regard de l'histoire de l'art et de l'apport sensible que ces œuvres proposent. Néanmoins, il y a là l'occasion de parler du rôle du lecteur, du spectateur, de sa motivation à rediriger ce qu'il voit vers des intérêts autres que ceux de l'art. Rien n'empêche de s'imaginer les œuvres comme des appels à l'avenir ; il faut basculer ainsi vers la considération duchampienne — envisager « c'est le regardeur qui fait le tableau »¹⁹ comme une doctrine — qui, sans contredire les capacités sémantiques des œuvres, accorde au spectateur la possibilité qu'il les utilise, dans notre cas, comme une matière *futurisante*. On peut simplement déduire de cette hypothèse qu'il est permis de penser ces *Expansion* et *Wall Hanging* comme des métaphores en formes – des allégories inassumées comme telles – du mouvement du futur : des actes sensibles de la pensée prévisionnaire, prémonitoire ou anticipatrice.

E.
p. 20

Daniel Pommeureulle réalise une série ^(E) à l'ambition, elle aussi, de discuter la pensée futuriste. À travers plusieurs sculptures²⁰ héritières, formellement, de l'*arte povera*, il donne forme à une idée de la prémonition. Des sots de peinture remplis d'une glaise, à l'apparence quasi encéphalique, sont transpercés de lames sur toute leur surface. Imprenables, intenables, ils sont moins des *ready-made* à usages modifiés que des réifications brutes (pour ne pas dire brutales) de l'idée d'« esprit divinatoire ». Ces pensées anticipatrices transpercent leur contenant et traversent le présent afin d'en sortir. Daniel Pommeureulle donnera d'autres configurations à ces pensées prémonitoires ; chaque fois l'objet se fait organe et prend l'apparence d'un instrument énigmatique qui promet de découvrir un futur qui l'est tout autant.

L'organe comme appareil prémonitoire chez l'homme, tel que je viens de l'évoquer, a fini par devenir un lieu commun pour définir la puissance d'une clairvoyance incarnée. Ce qui reste de la divination à notre époque sont finalement ces derniers symboles du corps comme dépassement de ses fonctions, du moins tel qu'il a été rationalisé par les Lumières, afin qu'il perçoive sensoriellement du métaphysique. Si la question posée dans ce mémoire est celle des apparences que le futur peut revêtir c'est qu'il y a passivement des yeux pour tenter de le voir et activement des « troisième œil » pour affirmer l'observer. L'avenir est inégalement réparti entre ses prophètes et leurs spectateurs : ceux qui prévoient et ceux qui regardent leurs prévisions. Il s'agit d'une histoire de la *médiumnité*, sans jeu de mot, qu'on peut rapporter à l'écart entre artiste et spectateur. Les premiers perçoivent (*hors ou par l'appareil optique*) le monde et le retranscrivent d'une manière qui leur est propre et les seconds regardent cette retranscription. Bien entendu, cet écart (presque) « de classe » se heurte à une heureuse actualisation de son principe : les artistes sont aussi des spectateurs et

19. DUCHAMP, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, préf.

20. Il existe 6 sculptures, à ma connaissance, de la série *Objet de prémonition*.

les spectateurs ont aussi leur propre interprétation du monde ; l'émancipation du spectateur²¹ passe par la reconnaissance de son acuité *a priori* et non plus grâce à l'artiste prophète. C'est ce même dépassement (non pas du corps) du statut que je souhaite pour les *publics* que nous sommes des prophéties contemporaines qui sont, à présent, incarnée en les personnes de Jacques Attali, Michio Kaku, Anne Lise Kjaer, Ray Kurzweil, Jason Silva, Alvin Toffler, Paul Virilio et Amy Zalman pour ne citer que ceux dont j'ai fait, pour l'instant, la connaissance à travers leurs ouvrages et manifestations reconnues à propos du futur. Ces personnes portent volontiers l'étiquette de futurologue (futurist) dont on reconnaîtra qu'elle donne au futur le suffixe venant de *logos* pour « savoir ». J'ai développé à leur propos trois projets personnels qui réinvestissent leur littérature et leur image²², jusqu'à l'œil de chacun d'entre eux que je me suis accaparé comme un symbole mythologique.



Futurist'run,
(sans date)

sept tirages argentiques
format 10x15
épingles de bureau

Futurist's run est une documentation sous formes d'images photographiques de petit format qui présente des bandeaux anti sueur pour le front portés (donc *performés*) par des coureurs à pied. La disposition des images en espace d'exposition est prévue pour une hauteur supérieure au 155 cm normé (pour l'aisance du regard) et pour un espacement équilibré entre elles afin de former une « boucle » (malgré la forme parallélépipedique de l'espace) tel un circuit d'une course sans fin. Les photographies sont punaisées au mur chacune par une seule épingle de bureau d'usage dans la cartographie ou la planification. Les bandeaux ont pour icône des yeux (un œil au milieu du front) difficilement identifiables à une personnalité en particulier mais qui, par la légende de chaque image, fait de chaque œil (et de chaque coureur) un futurologue en plein effort. Je m'amuse de l'identification confuse qu'on peut admettre de ces yeux : à la fois ces modèles sont bel et bien brodés à partir d'images numériques des futurologues renommés et dans le même temps il est tout à fait possible de s'identifier à leur aspect et de s'attribuer ainsi le pouvoir symbolique de clairvoyance de ces « troisième œil ». Les coureurs, eux, évoquent une double posture : celle de la fuite et celle de la destination. Dans cette ambivalence d'un avenir à atteindre ou

21. Voir. RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, ed. La Fabrique, 2008.

22. Voir. p. 25. et pp. 58-59.

d'un avenir à mettre à distance, mes « futurologues » semblent toutefois concourir les uns contre les autres au trophée du meilleur prophète (certainement en vain), sans le moindre discours ni la moindre littérature. Mais je présenterai plus loin deux projets supplémentaires qui discutent ces mêmes futurologues sous l'axe de leurs productions littéraires. L'œil dont on ajoute qu'il est « troisième » est ce complément corporel qui n'existe pas comme monstruosité dans les représentations artistiques — dans lesquelles la mienne s'inscrit — mais comme allégorie mythologique d'un pouvoir sur le temps. Ce travail rapproche la futurologie de la voyance d'une façon presque illégitime sur le plan méthodique. Il n'y a pourtant entre ces deux pratiques qu'un même héritage de la réification du futur : en un ensemble de connaissances plus ou moins précises, par des détails et des dates qui peuvent toucher au singulier comme au collectif. La futurologie est en ce sens une continuité rationalisante de la voyance dans la course à la révélation du futur. Un travestissement du mensonge par anticipation en savoir — assumé comme scientifique bien qu'aucune forme de vérification, pourtant d'usage dans la méthodologie scientifique moderne, ne soit en jeu. Ce phénomène d'auto-prophétisation en question est héritier d'une notion antique dite des *futurs contingents* qui inspira Laurent Montaron, un des artistes contemporains les plus intéressés et productifs sur les questions de passage du temps et d'une *pensée temporelle*. À travers une interview accordée au collectif Le Silo²³, diverses introductions critiques mettant en avant sa pratique, un ouvrage qui lui est consacré²⁴ ou encore l'intérêt porté à son travail dans le livre *Futur Antérieur*²⁵ écrit par Arnaud Pierre, on déduit son intérêt premier aux moyens techniques de produire des formes temporelles et, réciproquement, aux formes temporelles qui discutent ces mêmes moyens et leurs temporalités. Son film titré *Will there be a sea battle tomorrow ?* ^(F) (2008) réouvre l'énigme d'une logique du temps qui s'écoule. Laurent Montaron légende son œuvre avec les mêmes phrases que la voix off du film énonce : « [...] Nous envisageons le temps comme une rivière qui s'écoule, plus qu'il ne permet aux choses d'advenir. Si nous nous tenions ici pour un temps infini, tout ce qui devrait arriver arriverait. Si cet ordre d'apparition est déterminé alors nous pouvons dire que c'est la destinée. N'est-ce pas ce en quoi nous voudrions croire plutôt que d'être laissé seul dans la nuit ? Le cours de la rivière ne connaît pas de borne; il crée son propre lit. La vérité ne devient relative qu'au regard de ce qui arrive. Y aura-t-il une bataille navale demain ? »²⁶. Ses propos évitent de donner au futur une réalité *destinale*. Il choisit de rediriger le débat de l'avenir — le débat que suscite la phrase symbolique « Y aura t-il une bataille navale demain ? » — en question cognitive : penser notre position vis-à-vis de la question plutôt que la question elle-même. Son film enrichit cette attitude en présentant l'expérience du « Psi-recorder », un appareil générant du hasard utilisé dans des études sur la précognition, appliquée sur un individu. Les plans s'enchevêtrent par ellipses, en échos.

F.
p. 21

23. Voir. L'entretien sur le blog du collectif SILO, réalisé le 14 mai 2009 par Teresa Castro et Jennifer Verraes, disponible sur <<http://lesilo.blogspot.fr/2009/05/entretien-avec-laurent-montaron.html>>, consulté le 6 septembre 2016.

24. Voir. la monographie écrite par Michel Gauthier, *Laurent Montaron : monographie*, Dijon : les Presses du réel, 2015.

25. Voir. PIERRE, Arnaud, *Futur Antérieur - Art contemporain et rétrocipation*, Dijon : les Presses du réel, 2012.

26. Introduction à l'œuvre *Will there be a sea battle tomorrow ?* sur le site du Centre Clarck, disponible sur <http://centreclark.com/archives/site_pre-2014/programmation/09_10/Montaron_Saia/montaron.html>, consulté le 6 septembre 2016.

On voit d'abord le personnage principal, une femme, exécuter le test sous la commande du scientifique qui le coordonne, puis cette même femme errante dans les couloirs de l'institut de parapsychologie de Freiburg quelques minutes avant de se confronter au test, en soliloquant les phrases mentionnées plus haut. Elle s'aperçoit alors elle-même, en poussant une porte, en train de faire le test ; une ubiquité temporelle. La fin du film double la rencontre entre la protagoniste et le scientifique qu'on avait pu voir au début. Laurent Montaron s'amuse ainsi du doute qu'on pourrait avoir quant au montage filmique. L'étrangeté de ces appareils de capture – qu'il s'agisse de la pensée mais aussi de l'image filmée – sont les propres limites des *futurs contingents*, aux choix limités. Son travail refuse au moins autant l'interprétation scientifique de la logique temporelle que l'interprétation ésotérique de la réalité ; il produit un ensemble d'expériences de l'hésitation, dans lesquelles se situer en confus. Il est toutefois curieux qu'il n'ait pas produit jusqu'alors de formes contextualisées dans un rapport à l'événement ou à la durée d'exposition. Sans doute son attachement aux médiums cinématographique et photographique (bien qu'il produise quelques sculptures et installations) lui suffit à en questionner les enjeux. On devra s'orienter vers des artistes comme Gianni Motti pour observer sur ces mêmes questions temporelles les possibilités d'un *in tempore* ou *in tempestas* – selon qu'il s'agisse du moment ou de la durée. Car la position spacio-temporelle que nous adoptons ne va pas sans une traditionnelle rationalisation de



— —>
(sans date)

vidéo 1' en boucle

ses repères conceptuels. Ceux-ci sont composés principalement par une ligne²⁷, ou par un repère orthonormé, et servent à définir le degré réaliste (ou réalisé, ou réalisant) du futur vis-à-vis du présent. On peut débattre à loisir, en les commentant, de la réalité ontologique du futur, de sa contingence, de son écart avec le présent. Ils ne permettent pas, en revanche, de parler de la pensée en elle-même. L'« effort » (ou l'exercice) de pensée, par quoi le futur existe, relève plutôt de tentatives sensibles et poétiques : c'est à dire d'une expérience individuelle d'anticipation – voire collective telle que les futurologues la pratiquent.

27. L'usage anglophone nomme « time line » (« ligne du temps ») ce que la pensée francophone traduit plus aisément par « flèche du temps » ; la continuité infinie de la ligne souffre parfois d'un sens *a priori*, alors qu'elle peut aussi en être exempt.

Après une main futurisée, un cerveau anticipateur et un œil prévisionnaire, c'est un pied, cette fois, qui éprouve les temps et leurs différences. J'ai réalisé une vidéo courte qui présente un pied au repos, en train de tenter une flexion de son gros orteil de façon autonome. Le mouvement est intenable. Il y parvient toutefois, certains très courts instants, avant de se relâcher naturellement et de reconstituer l'ensemble des cinq orteils alignés. — —> est à la fois une performance interminable (ou in-terminée) et une représentation de la pensée en acte. Le titre s'assume comme une forme signalétique en soi qui ne relève pas des mots, mais permet d'inscrire cet exercice corporel dans un repère orthonormé invisible — la cheville part du coin inférieur gauche de l'écran. La flèche s'orne d'un rectangle vide qui se lit aussi bien comme un caractère typographique illisible que comme une cellule temporelle représentant le moment à partir duquel le temps et son vecteur sont pensés. Dans un souci supplémentaire d'anachronisme et pour mieux peut-être permettre la question du temps hors du contexte temporel qui la soutient, ce travail est « sans date »²⁸.

Si la pensée anticipatoire est approchée par les artistes comme un mécanisme de l'esprit (*Objets d'anticipation, Will there be a sea battle tomorrow, — —>*), elle est chaque fois fondamentalement rattachée au corps et à la vie qu'elle traverse. La divination, à travers ses pratiques tout aussi relatives au vivant (ou induites par le corps), participe d'une fictionnalisation de la vie et de ses échéances : si le futur individuel est un scénario à vivre, il est avant tout un scénario à penser. Les artistes ont à cœur de mettre la pensée – celle du spectateur et celle du « deviné » – au centre de l'interprétation divinatoire, de redistribuer ainsi le pouvoir de prévoir et d'imaginer l'avenir entre leurs mains. Mais dans la fascination qui perdure pour ces pratiques on observe aussi une désincarnation de la vie – et du sens qui y est relatif – pour cause d'une virtualisation de la réalité observable, transfigurée en images numériques. Un médium américain propose ses services de lecture divinatoire à partir de photographies numériques, notamment celles de célébrités photographiées en public, présentant leur main comme signe de refus ou de salutation. L'image numérique d'une main remplace la main. Alors que la *chiromancie* se pratique traditionnellement à partir d'un sujet vivant, d'un interlocuteur direct qui prête sa main pour l'exercice, il faut à présent concevoir, ainsi que la divination qui s'exerçait autour du corps (humain ou non-humain) en général, qu'elle se soit déplacée vers une dialectique de l'image. La vie corporelle n'est plus nécessaire ; l'image parle d'elle-même et permet de générer des discours prémonitoires au loin des sujets et malgré eux. L'humour de l'anecdote n'empêche pas de faire pressentir que le futur, loin d'être seulement un passe-temps ésotérique à notre époque, est au creux d'un jeu de vérités et de contre-vérités (dont les futurologues sont les hérauts) et que le visible s'instrumentalise encore plus facilement que le dicible, malgré la nature inapparente de l'avenir. Faire mentir les images semble être une stratégie opérante pour futuriser le monde.

Mais l'intérêt porté à l'avenir s'exprime aussi sur le terrain conceptuel car il demeure une notion temporelle invisible. Son élaboration et le débat qu'il stimule doivent aussi

28. Voir l'intermède qui succède à cette partie : *Undated*, sur un art atemporel, p. 36.

29. Tony Leggett, connu comme le plus grand médium de tabloïd américain, tenant une photographie numérique de François Hollande sur une tablette.

passer par des présentations symboliques de ses aspects. Les formalisations du futur (à travers divination et la futurologie) discutent plus son contenu que son concept ; or, pour l'appréhender, les artistes comme les physiciens doivent proposer ce qu'il est malgré qu'il n'existe pas. Que signifie alors « attendre le futur » ?

Comment le futur ne se montre pas

A.

Elie Ga
Chiromancie,
2008-2010

digital c-prints
63.5 x 91.44 cm



B.

Benoît Pype
Chutes libres,
2013

sculptures de plomb fondu



C.

CÉSAR
Expansion n°14,
1970

coulée de polyuréthane
expansé, stratifié et
laqué
100 x 270 x 220 cm



D.

Robert Morris
Wall Hanging,
1969-1970

(Tenture), de la série
Felt Piece
Feutre découpé, 250 x
372 x 30 cm



E.

Daniel Pommeureulle
Objet de prémonition,
1974-1975

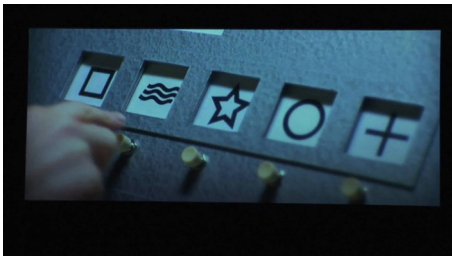
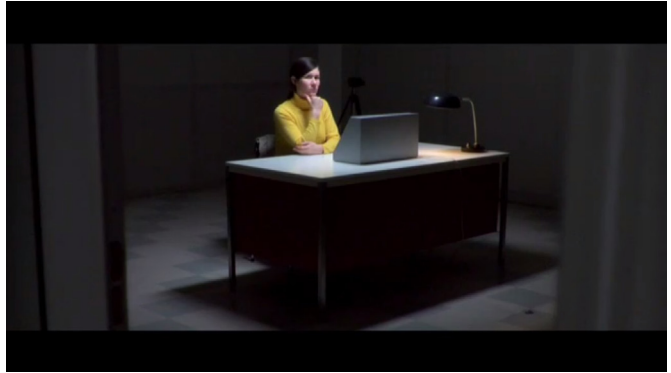
matériaux mixtes



F.

Laurent Montaron
*Will there be a
sea battle tomorrow?,
2008*

film 1080i / HD



G.



Comment le futur ne se montre pas

ATTENTE ET INVISIBILITÉ

« Tout poète se souvient de l'avenir »¹ (Jean Cocteau)

Il est passionnant de faire des *expériences de pensée*² à propos du temps et de ses différents aspects. Oldrich Lipský, avec son film *Happy end* (1967), nous propose l'inversion d'une vie vécue — donc reperçue et racontée à partir de sa fin — par le personnage principal. Aussi, une théorie récente en physique relativiste fondée par Julien Barbour et ses collègues³ propose qu'un univers parallèle au notre se déroule en partant de notre futur comme début (à partir du *big crunch*) et progresse vers notre passé (jusqu'au *big bang*). Sans incompatibilité entre un film expérimental des années 60 et les théories les plus actuelles en sciences physiques, il y a au contraire une résonance de leurs propos, voire une égalité, d'un point de vue poétique tant leurs effets nourrissent nos imaginaires respectifs. Nous ne pouvons tout simplement pas faire l'expérience concrète de telles inversions chronologiques. Nous ne pouvons pas non plus vivre, concrètement, le futur. Ces propos et propositions artistiques, transforment par fictionnalité notre cécité en vision — comme un sixième sens, que nous ne possédons pas, qui rend tangible des principes conceptuels sans que leur validité objectale soit en jeu. La place laissée à l'imagination, autant pour la science de l'invisible (du nanoscopique au macroscopique) que pour les formes artistiques, ne souffre pas d'un défaut de sérieux et d'intérêt ; les débats intellectuels et politiques actuels n'échappent pas à l'usage du mot « futur », aux aspirations et craintes qu'il suggère, alors qu'il s'agit, rappelons-le, d'une notion coquille. Je tiens à présent à déplacer la question de l'apparence du futur en m'appuyant sur les notions d'*attente* — qui tient au caractère temporel du futur — et d'*invisible* — qui tient à sa, très relative, dimension formelle.

Au tournant du millénium qui donna lieu à de nombreuses occurrences artistiques questionnant la catastrophe, voire l'apocalypse, dont des échos semblables eurent lieu en 2012, Gianni Motti installa, avec le concours du Palais de Tokyo, une horloge analogique fixée à l'entrée et ainsi visible aux spectateurs comme aux riverains. *Big Crunch Clock* ^(A) est synchronisée avec le soleil par la prédiction calculée de son explosion : dans cinq milliards d'années. Le décompte n'est pas qu'une expérience esthétique ; il redirige vers le moment qu'il annonce, le « rendez-vous », et résonne, en tant que durée restante, avec notre propre appréhension de la fin. Nos téléologies individuelles — la connaissance de chacun qu'il va mourir — se couplent ici avec une téléologie de notre système solaire. Malgré la différence d'échelle nous éprouvons une proximité temporelle. Un « rendez-vous » qui n'en est pas un, *finally*, peut-on conclure en adhérant au décompte, en faisant son expérience, car nous mourrons avant, bien avant, que cette futurologie trouve sa vérification. L'horloge énonce moins l'attente de la fin totale qu'une forme de patience, qui permet paradoxalement d'espérer et penser l'avenir jusqu'à cinq milliards d'années.

A.
p. 33

L'attente est parfois dépourvue d'une résolution annoncée. Mario Garcia Torres s'inscrit dans un héritage de l'art conceptuel qui ferait prédominer le langage sur la réalisation. Le cas échéant : point de futur ; ou plutôt sa promesse par la définition, et son

B.
p. 33

1. COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, éditions Grasset, 1953.

2. C'est à dire tenter de résoudre un problème par la seule puissance de l'imagination

3. Article co-écrit par Julien Barbour, Tim Koslowski et Flavio Mercati, disponible sur : <<http://dx.doi.org/10.1103/PhysRevLett.113.181101>>, consulté le 28 mars 2016.

annulation par la forme — il s'agit d'une vidéo en boucle présentant en plan fixe la même phrase. Cette proposition ne va pas sans un certain humour décalé, certainement inspiré par la proposition duchampienne selon laquelle « c'est le regardeur qui fait l'œuvre »⁴, à la différence que le *regardeur* est ici un *penseur* qui fait le sens — mais n'est-ce pas ce sur quoi repose le futur ? sur la *pensée* davantage que sur le *regard* ? La forme épurée de Mario Garcia Torres est un mélange de « page planche » et d'une injonction textuelle appelant à la remplir ; ils sont les éléments nécessaires à évoquer un avenir sans en restreindre les possibilités à travers des représentations. Ce régime de futurité reposant moins un contenu que sur une participation autonome d'un spectateur a motivé dans ma pratique une autre adaptation des productions futurologiques basées sur la littérature. Je commence une collection d'ouvrages écrits par des futurologues notables dont leurs titres utilisent le terme futur⁵ tels que : *Une brève histoire de l'avenir*⁶ (Jacques Attali), *Physics of the future*⁷ (Michio Kaku) ou *Future Shock*⁸ (Alvin Toffler). Dans la partie de ce mémoire sur le titre et l'image je réinventerai leur couverture⁹. En commençant ces lectures j'en viens vite à la conclusion anticipée – c'est de bonne guerre ! – que ces auteurs n'ont pour eux que l'audace d'affirmer assez nettement des présages d'un futur proche (certaines dizaines d'années dans l'avenir). À coup d'arguments sociologiques, environnementaux, politiques et géopolitiques, ils parviennent à fabriquer une réalité tracée d'avance. Je pense tout de même qu'ils se gardent d'assumer pleinement la véracité de ces propositions et de tenir une position distanciée ; de se prémunir en somme contre les aléas de l'histoire qu'ils n'auront pas su prévoir. Leur littérature est radicale car elle n'est pas ouverte. Elle ne donne pas au lecteur la possibilité d'en imaginer des variations, ses propres voies : une plasticité interprétative. Je considère cette matière littéraire avec beaucoup de méfiance quant à son potentiel critique – sa faculté à remettre en question les événements – et de favoriser au contraire un glissement auto-prophétique. Ils remplissent le vide laissé par le concept de futur qu'on sait fort bien transformer en distance temporelle rationnelle. La question de la page blanche que j'évoquais plus haut est autant un problème mythique d'inspiration littéraire – dont les futurologues ne souffrent pas – représenté par l'espace de la feuille vierge qu'une parabole illustrant l'esprit vide d'idée. L'économie du blanc et du noir (du support et de l'empreinte) dont l'histoire traverse tous les champs de la création n'est pas exempt de l'art moderne, avec toutefois comme renversement notable l'invention du *White cube*¹⁰. L'espace d'exposition est un paradigme de page blanche en soi qui confère au vierge du blanc un caractère salubre, primordial. Les formes artistiques invitées dans un tel espace prennent la pleine mesure de leur entité sensible en s'auto-cadrant par le blanc qui les entoure. Si j'en passe par cette promotion de l'espace du white cube au regard de la littérature futurologique c'est parce que leur écart est total : une surabondance d'informations réalistes mais invérifiables par la futurologie et un lieu d'accueil pour toute forme de proposition sensible qui fait l'économie du contexte et du temps – bien qu'apparu

4. DUCHAMP, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit. p. 12.

5. Ou « avenir », et traductions de ce concept élargi à d'autres langues

6. ATTALI, Jacques, *Une brève histoire de l'avenir*, ed. Fayard, 2006

7. KAKU, Michio, *Physics of the future*, ed. Anchor, 2011

8. TOFFLER, Alvin, *Future Shock*, ed. Random House, 1970

9. Voir. pp. 58-59.

10. Voir. O'DOHERTY, Brian, *White cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JPR-Ringier, 2008

au début du XXe Siècle, depuis lors les œuvres s’observent selon le même cadre formel et les désengage ainsi d’une identification historique due à l’architecture intérieure comme cela avait été le cas avec les cabinets de curiosités et leurs variations à travers l’histoire par exemple. On peut à présent envisager l’exposition comme une page blanche particulière faite de murs, de sol et de plafond, dans lequel il est possible de se projeter. J’ai imaginé une procédure à mettre en œuvre lors du montage à l’intention de dénaturer la virginité du white cube et d’y apporter dans le même temps une littérature d’anticipation sans la laisser lisible.



Pâte d'anticipation,
(sans date)

enduit de rebouchage réalisé
à partir de livres broyés : *Une
brève histoire de l'avenir,*
Physics of the future et *Future
shock.*

Pâte d'anticipation est un enduit de rebouchage de fabrication maison à partir de cellulose. Elle est réalisée par le broyage du papier d'ouvrages que j'ai lu et dont je présente les variations sous d'autres formes évocatrices telles que *Futurist' run*¹¹ et les couvertures au même titre que leurs livres que je présenterai plus loin¹². Je m'aventure à produire un geste qui pourrait s'apparenter à un autodafé destructeur à la différence que j'emploie ce qui reste à un matériau de rebouchage ; je recycle les prévisions du futur en une pâte qui rebouchera les trous d'un mur sensé être vierge, sans le repeindre pour autant. De cette façon, les présages formulés par les futurologues hantent les murs de l'espace et nourrissent le *rien* passif du white cube d'un ensemble de sens – avec le concours du titre et de la précision des matériaux (« *Pâte d'anticipation*, sans date ; 300g de pâte de cellulose à partir des livres de Jacques Attali *Une brève histoire de l'avenir* et de Michio Kaku *Physics of the future* ») sans quoi l'espace d'exposition semblerait être juste outrageusement sale. Plutôt que critiquer ces futurologies, réfuter leurs arguments ou refuser de les citer alors qu'il est évident qu'ils participent à la question du futur d'une manière prédominante, je choisis de les transposer en une matière utilitaire et sensible qui s'oppose simplement à leur volonté clairvoyante. Peut-être suffit-il de les mentionner, un peu comme une note de bas de page qui sait être éloquente sans en lire davantage, pour les hisser à la prétention de *faire penser* le futur, plutôt que de le penser à la place de quelqu'un. J'imagine générer

11. Voir. p. 13.

12. Voir. pp. 58-59.

une dialectique entre les œuvres qui s'installeraient dans cet espace d'exposition à l'enduit visible et la futurologie silencieuse pour que des enjeux temporels puissent se décliner entre les régimes du dicible, lisible, visible voire audible.

C. p. 33 Dans un même esprit d'*infra-mince* — et au bénéfice d'une attente inattendue — Nora Schultz participe à une édition collective d'un calendrier¹³ organisé par Manuel Raeder, graphiste, pour l'année 2016, dont chaque mois aura été réalisé par un artiste différent. Elle assure le mois de février. Cette année est bissextile ; le 29^e jour disparaît pourtant sur son feuillet. Je n'aurais certainement pas remarqué l'anomalie sans avoir tenté d'utiliser le calendrier pour programmer un rendez-vous. Les jours ne correspondent pas, à raison que Nora Schultz a malicieusement décalé le mois de février à l'année 2019 : une inversion du 6 au 9, et *vice-versa*, qui fait notamment recette dans de nombreuses intrigues littéraires et cinématographiques. Ainsi, trois années séparent cet objet de son caractère utilitaire, de sorte qu'il s'attend lui-même. Il demeure un étrange moyen, incontestablement artistique, d'invoquer un futur *là où* (et *quand*) on ne l'attendait pas.

D. p. 34 Que ce soit par cycle calendaire ou par date — nous y reviendrons — la distance temporelle, par laquelle le futur est éloigné de nous, emprunte souvent des voies cosmologiques. L'observation du ciel nous fait lire au même rapport des formes dont l'écart n'est pas seulement spatial mais est aussi temporel¹⁴. Cette curiosité posturale intéresse Laurent Montaron qui révèle le paradoxe que le futur et le passé coexistent par le ciel. Les deux temps se rencontrent au moyen du langage oral : pour sa faculté à être invisible mais présent, voire prédominant, sur un environnement visible, et à pouvoir produire des images sans qu'elles aient besoin d'apparaître optiquement. De cette double invisibilité, il en exhume l'ambiguïté temporelle au travers d'un film présentant de l'intérieur les coulisses et les mécanismes qui régissent l'exploratoire de Meudon, structure nécessaire au télescope gigantesque permettant d'observer le ciel. Sur ces mêmes images sont ajoutés en postproduction des surtitres jaunes de traduction, présentant les propos d'une voyante de rue. Ces paroles augurales superposées aux images résonnent d'un autre langage, celui d'un temps différent. Simple et précis, le titre de cette œuvre de Montaron renvoie tout de même vers une question de point de vue : *Readings*, au pluriel donc, évoque des lectures différentes pour aborder la forme présentée. Le bâtiment creux, presque vide, accueille les sens, les directions. C'est le langage de la voyante qui fait entendre un futur invisible qui ne se montre pas. Il est récurrent de rencontrer, même par évocation, la posture du médium ; que celle-ci passe par l'oraison, le dialogue, mais aussi par écrit, le présage dépend souvent d'un *prédisant* et d'un *prédit*, si l'on peut dire. En effet, l'inverse est plus rare : on peut se demander en quoi la présence de quelqu'un d'autre est nécessaire pour (nous) révéler l'avenir, et s'il est possible de nous faire médium nous-mêmes. La posture du prédisant sur celle du prédit pourrait s'apparenter au rapport dominant/dominé propre à la sociologie ; néanmoins, à définir le présage dans une conception ouverte du futur : il n'y a pas d'un côté l'*avenir individuel* et l'autre l'*avenir collectif*, comme si ils étaient strictement séparés. C'est par l'attention qu'on porte à un présage qu'on se l'attribue pour soi et qu'il se sépare

13. RAEDER, Manuel, *Loose Leaf Calendar 2016*, éd Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2016.

14. Comme l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg, qui fait de l'anachronisme son économie esthétique, *op. cit.* p. 8.

d'une conception collective ; la focalisation n'empêche pas le hors-champ. Il y aurait long à dire sur cet écart entre avenir(s) collectif(s) et avenir(s) individuel(s), sur les enjeux politiques d'une telle fracture. Retenons pour l'instant que la relation à un tiers permet d'invoquer le futur, de le jouer conjointement.

La performance de Dan Graham *Past future slip attention*, de 1972, repose sur une relation sociale entre deux protagonistes qui se connaissent. « Two people who know each other are in the same place. While one person predicts continuously the other person's behavior ; the other person recounts (by memory) the other's past behavior »¹⁵.
¹⁶. La définition de la performance, présentée par Dan Graham lui-même, est à étendre en définition du futur ; on peut traduire le protocole ainsi : « le futur est le rapport entre un moment qui devine continuellement un second moment, qui, raconte de mémoire le comportement du premier moment. » Je concède de l'obscurité de la formule ainsi produite. La langue entraîne sans doute des manques dont la performance, comme forme artistique, ne souffre pas. Dan Graham propose pourtant trois formats (la performance, sa définition, des écrits complémentaires) qui font preuve d'une tentative à *définir* le futur et à en faire l'expérience. Il écrit ainsi : « La mémoire du passé (dans le présent) dépend de chacun des moments instables de la projection d'un futur »¹⁷ et « Le futur n'est ni sûr, ni établi, ce n'est qu'un ensemble de probabilités qui évoluent. Le moment présent n'est rien d'autre qu'une série de souvenirs fragmentés du passé qui font sens grâce à leur projection dans un futur potentiel. Il existe un lien entre futurologie et archéologie »¹⁸. On peut penser cette performance comme une incarnation (littéralement : ce sont deux individus) de l'idée de futur à travers une relation humaine bilatérale. L'effort mental d'anticipation reposerait à cet égard — la métaphore nous permet de le penser ainsi — sur les différences et les ressemblances entre un *ego* et un *alter*. Le présent étant notre référentiel sujet (*ego* à partir duquel on projette) qui observe un autre (*alter*, comparé à partir de l'*ego* comme modèle), semblable anatomiquement par ses caractères principaux, mais différent par sa mise à distance, par la comparaison elle-même. L'œuvre est une psychanalyse. Le présent parle du futur et le futur dément le présent ; c'est une relation conjointe. Dan Graham personnifie les temps, les anthropomorphise et permet d'en éprouver le réalisme à partir d'une figure relationnelle qui fonctionne, presque, comme une allégorie.

Deviner ce que son homologue va faire et éprouver l'étrangeté de la différence en acte qui se sépare de notre imagination nous force à l'humilité vis-à-vis de la contingence du temps. Prenons-le comme un jeu. Le présent bluffe et devient futur lorsqu'il réussit son coup, lorsqu'il échappe à notre appréhension et fait échouer, tôt ou tard, nos calculs à son propos. Un commissaire d'exposition, par exemple, ne parie-t-il pas sur les artistes qu'il invite lorsqu'il leur laisse carte blanche à la production d'une pièce inédite ? dont les enjeux

E.
p. 34

15. GRAHAM, Dan, *Ma position. écrits sur mes œuvres*, sous la dir. de Anne Langlais avec le concours de Josselyne Naef, Villeurbanne : le Nouveau musée/Institut ; [Paris] : les Presses du réel, 1992, Dijon, p. 118.

16. « Deux personnes qui se connaissent sont au même endroit. Pendant que la première personne prédit continuellement le comportement de l'autre ; la seconde raconte (de mémoire) le comportement passé de la première personne », trad. personnelle.

17. Traduit de l'anglais par Sylvie Talabardon in Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, p. 118.

18. Idem.

en sont encore incertains ? J'ai concrétisé cette interrogation. En tant que commissaire/ artiste j'ai proposé à des amis, eux aussi artistes, de participer à une exposition comme on jouerait à un jeu : le jeu « du portrait ». Les connaissant bien, connaissant la pratique de chacun que j'ai vue se développer en même temps que s'est développée la mienne, je me fais une idée de leurs aspirations et des intérêts qu'ils vont pouvoir développer ; ceci relève, après tout, de la posture du commissaire. Ce faisant, comme le protocole du « jeu du portrait » l'exige j'ai imaginé pour chacun une direction qu'il pourrait prendre, les tournants que leur pratique allait emprunter et les envies qui peuvent gouverner leurs futures créations. En bon commissaire, j'ai écrit un petit texte descriptif et critique qui parle de leur pièce, de celle qui n'existe pas encore et que je prévois pour eux. Pour exemple, avec le texte prévoyant le travail de Ludivine Ledoux :

« Ludivine sera captivée par l'invisible autant qu'il sera captivé par elle. Loin de la pleine clarté, de l'acuité cartésienne, les incarnations ésotériques prendront la mesure de leurs formes : une volonté de se laisser apercevoir. Ludivine trouvera comment interpréter une pratique ou un protocole qui relèvent de l'occulte — ce qui est, ou laissé pour, occulté. Sachant jouer avec cette commande comme le murmure joue avec les esprits, Ludivine trouvera dans cet événement l'occurrence attendue de se faire médium. Sa posture d'artiste curieuse cherchera l'« écho » : référence, référence, si tu es là, frappes trois fois. »¹⁹

Chacun d'entre eux me pose, à son rythme, deux questions nécessitant seulement « oui » ou « non » en réponse, auxquelles je réponds ensuite, à l'appui du texte que j'ai écrit au préalable, avec sincérité. Ainsi, les artistes ont *carte blanche*, ou plutôt *carte grise*, qui leur impose une légère conduite à tenir afin de rester en jeu (l'exposition ne présentera que les joueurs honnêtes). La durée qui sépare l'exposition prévue (comme catalogue fait de textes anticipateurs) de l'exposition finie (présentant physiquement les œuvres que les artistes réalisent) dépendra de la possibilité d'un lieu, d'une période d'exposition mais ne change pas le fonctionnement du jeu en soi.

« LL : Une règle sera-t-elle visible, compréhensible et/ou transposée formellement ?
Moi : Oui.

LL : Ma réalisation se traduira-t-elle dans une forme relative au plateau de jeu ?

Moi : Non. »²⁰

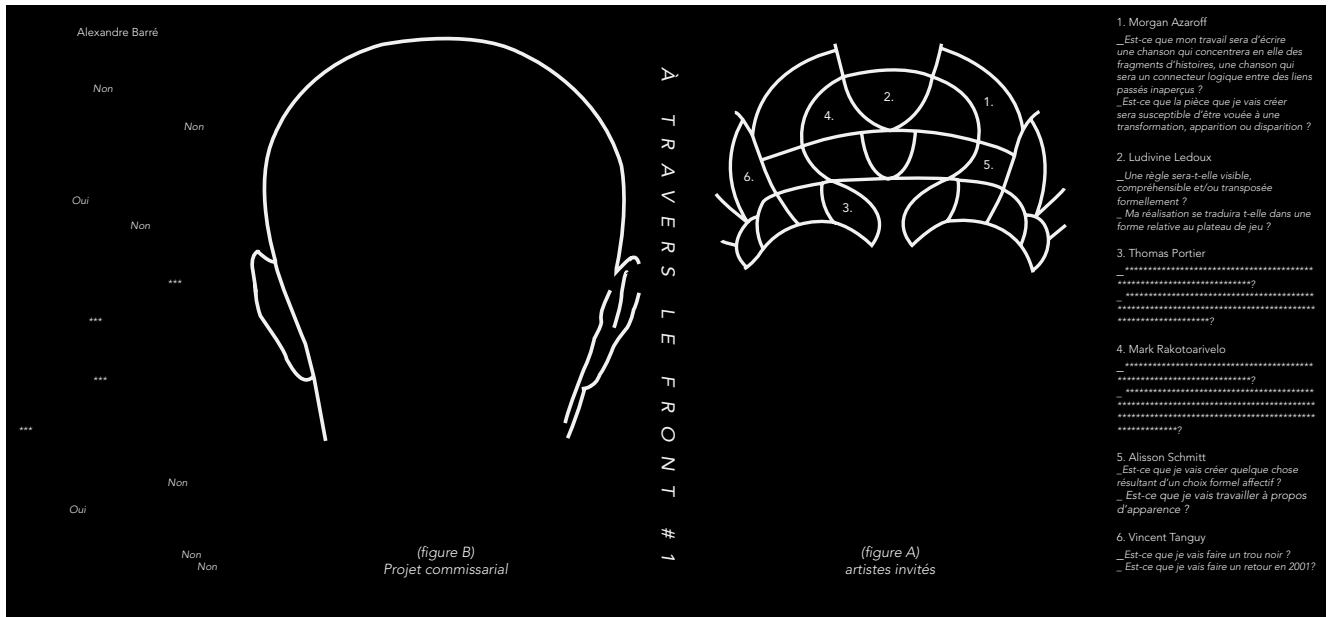
Les titres des pièces présentées seront les deux questions réponses qui les définissent, inscrites sur les *post-it* qui, dans ce cas, fonctionnent comme les cartels. La subtilité du jeu du portrait repose sur l'attribution malicieuse d'un personnage à un joueur afin d'opérer sur lui un certain décalage comique, parfois satyrique, qu'il peut deviner en réfléchissant à la propre *image* qu'il renvoie. Les œuvres seront ces *personnages*, des fantômes de la réalité à venir qui la hantent pourtant, par avance. La couverture du catalogue contiendra les textes critiques prémonitoires pour chaque artiste ainsi que d'autres écrits mettant l'exposition en écho avec la phrénologie²¹ et la photographie de la pensée²², afin de discuter davantage les nombreuses formes imaginaires qu'un projet commissarial peut mobiliser. *À travers le front*

19. *À travers le front* #1, catalogue d'exposition à paraître, exposition à venir, lieu indéfini, dates indéfinies.

20. Idem.

21. Théorie neurologie ayant eu cours au début du XIX^e siècle.

22. Ou Psychophotographie, initiée par Eugène Louis Darget, dit Le Commandant Darget, en 1893.



à travers le front #1,

couverture du catalogue de l'exposition présentant les rabats internes, la 1ere et 4e de couverture la tranche ainsi que les traits de pliage, réalisée début 2016.

résultera de l'écart qui différencie un certain futur d'un présent qui l'annonce et donnera à voir des formes de liberté prises sur leurs définitions. L'art conceptuel des années 60 reposait sur cette idée de la forme libérée, déléguée à un tiers ; le futur mérite une énergie semblable. Commissaire(s) et artiste(s) — j'ose ici une définition au sens large — jouent la relation que Dan Graham proposait, jusque dans l'expression toujours fuyante et émancipée que les artistes doivent prendre, de pleins droits, sur ce qu'on envisage d'eux.

Une certaine discrétion semble caractériser l'avenir tel que le présentent les artistes contemporains. Ils évitent l'illustration futurisante, messianique et insistent plutôt sur son immatérialité en proposant des expériences d'absences et de reports. La question reste ouverte quant à savoir si cette prudence fait la preuve de leur humilité à ne pas connaître l'avenir, à ne pas chercher à l'imposer par une simplification, ou si les moyens plastiques, en eux-mêmes, forcent la distanciation. Peut-être y a-t-il un engagement critique de la part des artistes ; comme Dan Graham qui, par ses propres mots, déclare le futur « ni sûr, ni établi »²³. Leurs choix formels résisteraient alors, en conséquence, aux moyens persuasifs dont usent les futurologues contemporains : ceux comme Paul Virilio qui, à l'inverse de Dan Graham, affirmait « [...] c'est l'avenir. »²⁴ en observant l'histoire des peuplements et des migrations qui lui auront inspiré plus tard le dispositif *Exit*, présenté au Palais de Tokyo fin 2015. La prétendue fin des utopies modernistes s'accompagne de définitions du concept de futur (et d'avenir) qui adoptent presque collégialement le constat, à son propos, d'un changement de paradigme

23. In *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, p. 118, op. cit. p.27.

24. Propos recueillis en 2009, site du Palais de Tokyo, présentation de l'exposition *EXIT*, disponible sur : <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/alertes/exit>, consulté le 12 avril 2016.

placé sous le signe du déclin. Le futur aurait perdu son potentiel *espérable*. Pierre-André Taguieff, qui abonde dans ce sens, pose ainsi la différence entre *futur* et *avenir* tel que : «[...] sommes-nous voués à un futur sans avenir ? à une responsabilité sans espoir ? L'inespoir est-il le destin ? »²⁵. Ce constat inquiet (bien que posé comme question) diagnostique un renversement des utopies modernistes du siècle dernier vers un désenchantement, à vision courte, qu'incarnerait l'époque postmoderne ayant court actuellement. Pourtant, une autre lecture de l'histoire contemporaine est possible à propos du futur et de ses appréhensions. Il suffit de regarder du côté des artistes. La nature même des arts plastiques participe d'une aspiration progressiste : il n'y pas d'imposition, de morale forcée ou de donnée rigide ; la *plasticité* force au *doute*, au report. D'autant que nombreuses sont les œuvres qui invoquent le futur comme un lieu utopique, un topos infini qui appartient encore et toujours à notre imaginaire. Alors que Pierre-André Taguieff critique la création culturelle « dite "postmoderne" »²⁶ comme étant : « une perte de l'*objet*, [une] perte de *sens*, [...] allant de pair avec l'abandon de la recherche de la forme »²⁷ et ce sur deux pages seulement — ne donnant à son étude (qui traite de l'avenir !) aucune occurrence d'ordre artistique en exemple pour étayer son propos — d'autres auteurs souhaitent de l'idée pessimiste d'un futur sans avenir qu'elle soit relue et traduite selon des termes autres. Camille De Toledo y souscrit en y opposant une posture : « Nous avons subi pendant de nombreuses années de nombreuses réductions. L'une de ces réductions consiste à dire : *il n'y a rien d'autre que ça*. Nous avons été convaincus de vivre dans ça. Le passé, une ruine, le présent, sans espérance, l'avenir, condamné. [...] Nous devons reconstruire des possibles »²⁸. Il conseille et travaille à la réinterprétation du futur — à travers une réinterprétation du concept de futur — en proposant comme viables des méthodes fictionnelles et artistiques pour aller au-delà des futurs prédits, ceux déjà inaccessibles qui régissent le déséquilibre des imaginaires collectifs et individuels quant à l'avenir. « Les scénarios de défaites à venir scellent notre impuissance et notre mélancolie. La défaite annoncée agit sur nos imaginaires de manière si déterminée qu'elle est un futur *déjà-là*, un présent autant qu'un futur. Dès lors, quelle prise avons-nous sur les futurs *déjà-là* ? Comment agir sur les défaites prophétisées ? »²⁹ Une solution *alterfuturiste* serait de considérer l'avenir par *pre-enactment* : une expérience de pensée collective théorisée par Bruno Latour qui permet d'expérimenter les futurs d'ores et déjà compromis en fabulant, débattant par l'imagination, sur des solutions *impensables* et *impensées* à son propos. Il s'agit de se placer dans l'entre deux d'une « scénarisation oppressive du futur » et d'une « ouverture absolue aux possibles »³⁰. Du côté des solutions artistiques (bien que le *pre-enactment* puisse tout à fait en faire partie), le même Camille De Toledo et d'autres artistes contemporains travaillent à une définition de l'avenir qui

25. TAGUIEFF, Pierre-André, *L'effacement de l'avenir*, Galilée, Paris, 2000, p. 14.

26. Idem, p. 92.

27. Idem, pp. 91-92, , en citant Cornelius Castorialis in «La culture...», La Montée de l'insignifiance, p. 204.

28. DE TOLEDO Camille, *Les potentiels du temps*, manuela editions, 2016, p. 23 ; « Ces phrases relèvent du Manifeste d'Art Potentiel (œuvre gravée sur quatre plaques d'aluminium [CHTO, Potencial Art Manifesto, por quatres langues + une absente) ».

29. Idem, p. 131.

30. Idem, p. 130.

passer par la plasticité de ces termes et de ces éléments : il s'agit d'une *allégorisation* du futur. L'avenir et le futur, nécessitent d'être réunis dans l'histoire contemporaine des idées sans qu'ils puissent être définis par une seule mouvance éphémère, un *zeitgeist* (ère du temps), qui aurait au contraire tendance à les séparer. On peut observer des tendances multiples qui font du futur et de l'avenir un concept redistribué dans plusieurs directions, entre plusieurs mains (les artistes et les spectateurs, toujours à travers l'adéquation des mots et des images).

Comment le futur ne se montre pas

A.

Gianni Motti
Big Crunch Clock,
1999

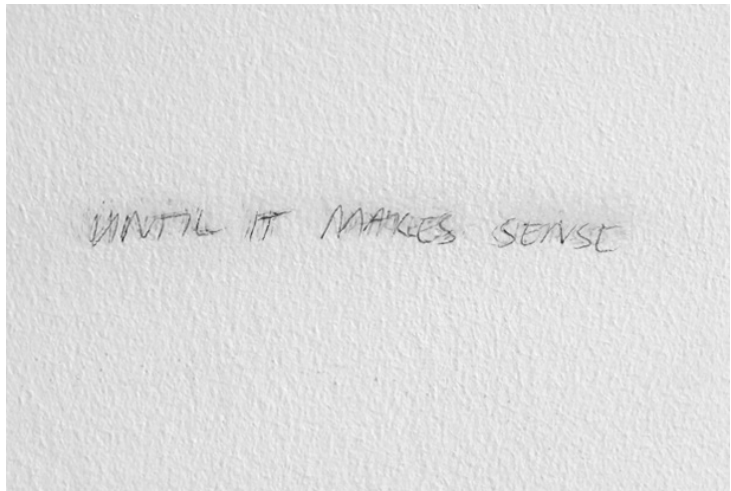
horloge digitale
édition de 7



B.

Mario Garcia Torres
Until it makes sense,
2004

vidéo en boucle



C.

Nora Schultz
2004

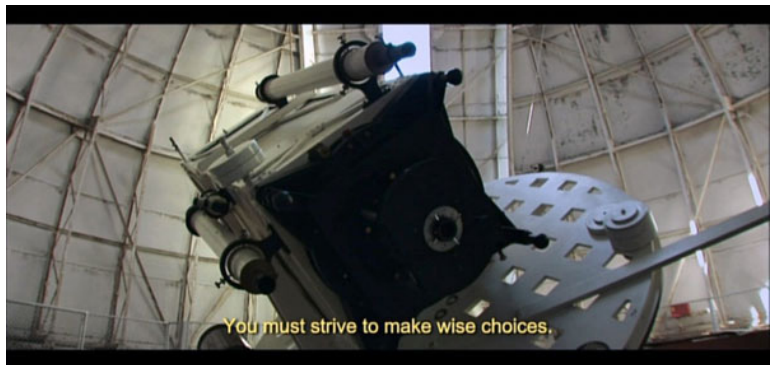
planche de février
pour l'édition collective
Loose Leaf Calendar



D.

Laurent Montaron
Readings,
2005

film 1080i, 14 ft



E.

Dan Graham
Past Future Slip Attention,
1972

17'03", 1 Pouce PAL, noir
et blanc et couleur, son
Collection Centre Georges
Pompidou, Paris



Un intermède est une durée particulière qui fait jonction, qui permet la respiration. Afin de marquer la pause entre mon analyse du futur comme objet d'étude et celle du futur comme relation entre mot et image, arrêtons-nous sur un paramètre particulier de nos considérations temporelles : la date.

Lorsque, par exemple, Jacques Attali place, dans son livre *Une brève histoire de l'avenir*¹, des dates, il force le futur à être défini historiquement dans notre chronologie linéaire commune. Dans cet exemple, la datation n'est pas nue : elle soutient un ensemble de propositions de vérités que Jacques Attali fait passer comme *possibles*. Non pas un *possible* flottant, tel qu'il serait sans date, mais un *possible* à vérifier rétro-antérieurement, au rendez-vous précis que la *prédate* incarne. Que son prophétisme fonctionne ou qu'il échoue ne change pas réellement la destinée de sa littérature : une fois les rendez-vous passés, la relecture échouera à procurer ses effets, sa poétique imaginative, car la réalité aura rattrapée futur-antérieurement les promesses. Son œuvre était (ou *aura été*) d'office vouée à la péremption. Passons par Bergson pour expliquer le terme de *possible*. Il emploie deux arguments : le premier est que le possible n'est envisageable comme tel qu'après (et seulement après) son observation dans le présent (futur antérieur), le second est qu'il n'en est pas moins réel car il est une ouverture qu'une réalisation ne fera(it) que réduire (il est du supplément au réel). Les images qu'il emploie (l'armoire aux possibles et sa clé², la barrière³) servent l'argument d'une pensée créatrice qui, lorsqu'elle imagine (notamment une œuvre d'art) la rend réelle, la crée. Il différencie clairement le *possible* (l'armoire) de « ce qui n'est pas impossible » (la barrière). Ces nuances sont transposables au regard de nos considérations pour les dates : Jacques Attali parle d'un futur qui n'est pas impossible (à se réaliser), on peut en convenir, cependant, il *construit* le futur sur un mode imaginaire qui possède déjà les moments de sa(ses) vérification(s). Il incarne alors pleinement la métaphore de l'armoire aux possibles : le futur y est enfermé, déjà joué, en attente de la clé – la clé est elle-même la métaphore de la date – qui le libérera (et le vérifiera). Bergson assumait la posture inverse (il refusait d'ouvrir l'armoire) et prônait plutôt l'avenir comme une barrière ouverte dont nous savons qu'elle laissera passer des choses sans savoir de quelles choses il s'agit. La barrière rend tangible la notion de prospective en tant qu'ouverture qui permet au futur de s'échapper [vers nous] sans pour autant dire quel est le futur qui s'échappe — « Fermez la barrière, vous savez que personne ne traversera la voie : il ne suit pas de là que vous puissiez prédire qui la traversera quand vous ouvrirez »⁴ —; ou, en d'autres termes, que notre appropriation positive (concevable) d'un certain avenir « pas impossible » n'inclut absolument pas toutes les formes d'avenir « pas impossible » que d'autres peuvent imaginer. Cette dichotomie peut servir à considérer les œuvres qui évoquent l'avenir, donc soit comme des armoires à clé, soit comme des barrières ouvertes,

1. *Op. cit.* p. 24.

2. BERGSON, Henri, *Le Possible et le Réel*, ed. PUF, 2015, p. 12

3. *Idem.* p. 14

4. *Idem.*

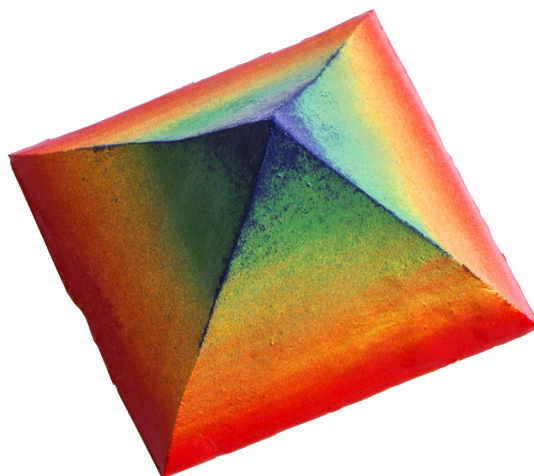
selon qu'elles emploient ou n'emploient pas de date prédictive — en tant qu'échéance. Si, finalement, aucune date ne vient imposer l'avenir dans une échéance, le futur devient l'extension infinie d'un présent omniscient. De ce présent de l'art, alors, qu'on entend comme une succession chronologique, peut-on concevoir aussi qu'il s'émancipe de la date ? Une œuvre peut-elle ne plus être un événement qui apparaît à un moment donné ?

On a tout à fait su revérifier et redire l'histoire de l'art à travers les raccourcis anachroniques que les œuvres ouvrent, dans le tissu opaque qu'était la chronologie linéaire, comme les trous de ver le font à travers l'espace-temps relativiste. L'anachronisme n'en est pas moins un *chronisme*. Je ne discuterai pas tant ses effets *a posteriori* sur les œuvres qui prennent de l'âge que j'aimerais plutôt qu'on focalise notre attention — ou qu'on défocalise, justement, notre attention — sur les dates par lesquelles les œuvres d'art apparaissent encore aujourd'hui. Que signifient-elles ? Et avant de répondre « rien » ou « rien d'autre que la marque de leur naissance » demandons-nous si elles ne sont pas l'étiquette à venir d'une obsolescence certainement programmée ; car c'était là un des défauts notable du progressisme artistique, qui n'a peut-être plus sa légitimité dans une écologie de l'art actuel *en temps* que mise à plat des catégories et des mouvements. Imaginerait-on viable un environnement artistique qui échapperait à la nomination périphérique qu'est la datation ? Et concrètement, quelles que soient les formes de cartels (plan de salle, catalogue comme seul outil complémentaire, livret d'exposition, etc.), la date peut-elle disparaître ? Je n'évoque pas ici les tentatives intéressantes de séparer les œuvres de leurs cartels telle que l'exposition « Chefs d'œuvres ? » (Centre Pompidou Metz, du 12/05/2010 au 12-09-2011) en est un exemple. Il s'agit plutôt d'assumer l'absence de datation. À cela, mon initiative personnelle peut répondre. Il semble qu'il n'y est pas d'occurrence chez les artistes qui auraient pu expérimenter l'absence de date, à ma connaissance, pas davantage chez les historiens ou théoriciens de l'art. Créer une pièce se fait dans un contexte donné et à une date précise à laquelle nous sommes soumis. Malgré cette réalité pragmatique il est tout à fait concevable de considérer la présentation de l'art en *sculptant* au plus près de leur appareil identitaire : l'entourage de l'œuvre qu'on peut nommer *parergon* — Jacques Derrida emprunte ce terme à la *Critique de la faculté de juger*, de Kant, et qui correspond à ce qui borde l'œuvre, n'étant pourtant ni extérieure ni intérieure. La définition de Kant qui définit le *parergon* comme ce qui éloigne de l'œuvre, tandis que Derrida l'entend au sens de ce qui la complète : « [...] ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon* »⁵. Le *parergon* donne lieu à l'œuvre (aux sens multiples de lieu, c'est à dire largement le contexte, la date y compris) Si la date, comme *parergon* derridien, existe depuis les premières institutions muséales, on peut se demander si son sort est éternel et si, par définition, la datation est obligatoire pour que l'art soit encore de l'art. à mon niveau, j'essaye de fournir à l'hypothèse d'une datation étouffée du système de lecture ses premières pistes concrètes. Sans date pour accompagner une proposition plastique (ou participante de la proposition plastique) celle-ci peut se lire, d'année en année⁶, comme une chose naissante. Ce faisant, la pièce non

5. DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, ed. Flammarion, 1978, p. 69, voir le chapitre « *parergon* », pp. 20-169.

6. Jamais je n'ai vu de datation plus précise qui comprenait le mois, voire le jour, ou davantage.

datée glisse dans le temps, sans subir d'obstacle, et demeure continuellement un écho à ses homologues contemporaines, puis aux prochaines qui lui seront, aussi, contemporaines. Ce propos va jusqu'à l'omission (par exemple : « *Titre*, ») qui pourrait, imaginons-le, devenir un paradigme d'exposition radicalement *atemporel*. Prendre avec sérieux cette hypothèse revient à penser une poursuite de l'art à côté de l'histoire ; non pas sans elle car la référenciation calendaire continuera à se poursuivre, mais plutôt en affiliation illégitime, par la reconnaissance d'un régime *atemporel* au sein du *temporel*. La mention « sans date » invoque l'atemporalité sans être atemporelle et permet plutôt de faire cohabiter les œuvres qui la portent parmi les œuvres datées, là réside l'enjeu. La décision est assumée bien que l'effet soit, dans un premier temps, *infra-mince*. Il est vrai que certaines informations publiques sont disponibles à mon égard, à propos de mes études artistiques, et permettent à quelques années près de définir pour la création de mes travaux une période relativement mince. Il aurait fallu que le « non daté » s'accompagne d'anonymat pour que la pratique artistique s'émancipe nettement des preuves de sa contemporanéité. Mais si on laisse à la durée un certain crédit, il est pensable que l'absence de date prenne de l'ampleur et confère à ces travaux la capacité d'exister, encore (toujours encore), comme une chose nouvelle et tout en même temps d'exister en objet anachronique déplaçable où et quand on le souhaite. Au delà de l'anachronisme on peut parler de pluri-temporalité⁷. L'atemporel n'est finalement qu'une formule utopique (si l'on juge souhaitable l'absence de repères historiques) ou dystopique (si l'on s'accorde sur l'importance de ces repères). Tentons le paradoxe de les assumer comme atemporels dans un environnement de l'art qui ne le sera sans doute jamais. Certains de mes travaux participent de la tentative, comme un laboratoire « à temps ouvert ».



Hot end,
(sans date)

miniature de la pyramide
de Khéops à l'échelle
1/2016
argile peinte

7. L'anachronisme joue de la concurrence entre deux temporalités ; la pluri-temporalité ne suggère pas une seule comparaison.

Parmi eux, *Hot end* (sans date) questionne la mort et l'éternité. Simplement parce que la pyramide de Khéops dont elle est la miniature est un tombeau pour les monarques qui sert, architecturalement, de passage symbolique vers l'éternité dans la mort. Afin de ne pas arrêter, justement, la lecture du caractère « magique » que cette forme incarne, la mention « sans date » permet d'officialiser son évasion anachronique. Malicieusement pourtant, l'échelle qui précise la réduction donne la date en indice : 2016 fois plus petite que la pyramide réelle. En 2016 alors, paraissait dans certains articles scientifiques et diffusée à la télévision française l'image de Khéops colorée par un filtre thermique. On y voit la pyramide réchauffée au sommet, sur ses arrêtes, correspondant à la montée vers le ciel de l'énergie calorifique qu'on pourrait traduire comme la chaleur de l'âme. J'ai reproduit le même effet en inversant les tons afin de conférer à l'objet un autre pouvoir de représentation symbolique que la pyramide incarne. Les détails de cette sculpture, parergon compris, permettent de mettre en perspective l'histoire. « 1/2016 » est un point de fuite, un horizon contemporain. Cette sculpture ne perdra jamais sa taille et l'époque qui la regardera ne perdra sûrement jamais ses dates ; à moins que les dimensions soient imprécises ou fausses et qu'on s'en émancipe.

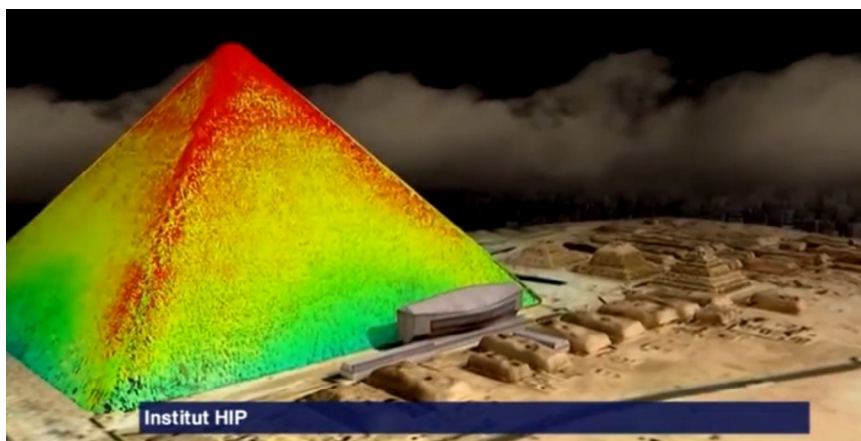


image diffusée en janvier 2016
sur France 3 télévision

J'ai présenté plus tôt *Lectures excitantes (marc de café et porcelaine)* (sans date) et — —> (sans date) qui évoquent l'avenir tout en ne reposant pas sur une date d'apparition à partir duquel il est invoqué. La différence entre « invocation » et « évocation », termes que j'emploie souvent, ne change pas le degré de réalité du futur mais précise la nature de la pensée futurisante : du désir d'ouvrir l'armoire (invoquer) ou d'ouvrir la barrière (évoquer). L'absence assumée de date qui confère à ces travaux la possibilité d'être relancés en permanence dans la succession des présents redirige par conséquent les futurs de ces présents. Dans le cas de *Lectures excitantes (marc de café et porcelaine)* je n'empêche pas que l'avenir soit lisible — y demeurent les signes en porcelaine qui ont été investis d'un tel usage — mais ne cherche pas à relancer son apparence, son remplissage ; d'autres travaux qui ne sont pas les miens pourraient (ou peuvent, j'espère) clairement tenter des représentations formelles du futur. Je présenterai dans la sous-partie « forme visuelle et mutisme temporel » comment. On peut présumer de l'apport sensible que consisterait,

paradoxalement, le retrait d'une date pour ces formes. Que le futur ne soit plus invoqué à cause d'une date mais qu'il soit évoqué par son absence. Il ne serait plus seulement un futur basé sur un présent car le présent aurait disparu ; ce futur représenté pourrait appartenir sans limite à plusieurs époques, à tout passé, présent et prochains présents qui l'accueillent. Je vais peut-être trop loin dans l'abstraction pour exprimer une pluri-temporalité qui rendrait l'historisation des ces œuvres irréalisable.

Revenons sur — —> qui trouve dans la mention « sans date » une ouverture supplémentaire pour considérer atemporellement la question de repère temporel. Il n'aurait pas fallu qu'une date (de naissance du travail) s'ajoute au titre idéographique et vienne y faire « sens », comme vecteur et signification. Je considère avec sérieux l'exiguïté entre l'œuvre, son titre et sa date, au point que la lecture d'ensemble peut tout à fait se corrompre si un des éléments s'en distingue trop. Imaginons une proposition plastique, peu importe son format, qui emprunte son titre à celui du roman de Proust *À la recherche du temps perdu*, avant d'y accoler la date de réalisation, « 2013 » par exemple. En spectateur, dans mon droit de décider jusqu'où le recul se limite, je pourrais traduire de son travail que 2013 est un temps perdu et m'aventurer dans les interprétations qui en découlent. Je postule qu'il faut considérer que perdre la date, l'effacer, permet alors de faire exister pleinement les ambitions sensibles des œuvres qui questionnent la temporalité. Le temps n'a pas toujours été érigé en repère, la chronologie n'est pas universellement adoptée de la même façon, et l'art n'est pas art parce qu'il est historicisé. La vidéo que je présente sera (et ce éternellement) une forme contemporaine, de toutes les contemporanéités, pour discuter le repère orthonormé comme support à la pensée du temps et ses efforts.

Mais un régime atemporel de l'art n'est pas concevable. Il y aura toujours des repères pour comparer et faire écho avec des tentatives — je me risque à la prédiction certaine, une fois n'est pas coutume. Faire l'histoire de celles-ci est un défi exaltant. Voilà que nous pouvons regarder les œuvres sans savoir quand elles sont faites et étirer dans le temps leur contemporanéité. Que nous pouvons sortir de l'histoire chronologique et inventer des brèches, des émancipations, à partir desquelles discuter notre présent sans hiérarchiser l'actualité de ses moyens. Nous pouvons lire, spectateur que nous sommes, les œuvres comme un écart vis-à-vis du temps qui passe. Bien que nous tentons parfois ces bifurcations, la réalité du présentisme nous pousse (et pousse la création artistique) à préciser l'ordre par lequel les formes viennent au monde. Il sera important, peut-être crucial, de fabriquer et comprendre les résistances que l'art oppose au temps, à la vitesse, à la succession. Mon expérience naissante (indice paradoxal du « sans date ») de l'atemporalité dont j'ai tenté ici d'en présenter les enjeux finira certainement par trouver sa limite dans les rencontres avec les professionnels de l'art intéressés par mon travail, par les normes des dossiers de résidences et de recherches. Bien sûr, il s'agit aussi d'un risque juridique qui

peut tout à fait causer des troubles à propos de cas de plagats qu'on pourrait attribuer à des œuvres « sans date » au motif qu'elles auront sciemment perdu leur identité de création. Voir disparaître des cartels et des plans de salle la date lorsque cela est possible reste une des options les plus prometteuses que j'aperçois aujourd'hui. La date pourrait en rester à son rôle primordial d'outil technique et disparaître du regard des spectateurs qui n'ont pas obligatoirement besoin de connaître tous les détails de la fabrication d'une œuvre. Cette possibilité ne fait pas règle pour autant ; un travail sur les enjeux de la datation précise en art contemporain – c'est sur ce terrain que je réfléchis à ma proposition – prouverait les nombreuses occurrences intelligentes d'usage de la date comme élément sensible et indissociable de l'œuvre. L'effet inverse me semble envisageable : que l'absence volontaire d'une date (peut-être ponctuellement sur une œuvre et pas l'ensemble de l'exposition qui l'accueille) fasse profondément sens et ajoute par omission – *Less is more* – un caractère atemporel dont j'ai expliqué plus haut les enjeux artistiques. Pour résumer : faire sortir une œuvre de la marche de l'histoire.

Les sciences physiques nous disent du temps qu'il est relatif ; sachons dire qu'il est plastique.

Comment le futur ne se montre pas

TITRAISON : L'APPEL D'AIR

Cette seconde partie tend à expliciter la matière visuelle du futur : il n'a pas d'image et n'est pas fait (seulement) d'images. Je pourrais paraphraser Elie During qui insiste pour faire entendre, fermement, que « le futur n'existe pas »¹. On s'accordera avec lui en précisant que s'il n'existe pas les images à son propos ne le rendent pas plus existant. La foi que nous plaçons en elles peut tout à fait motiver des actes et des réalisations ; mais le futur n'existera pas pour autant car il est, par nature, *irréalisable*. Que pouvons-nous à son propos alors ? Le discuter, en débattre, et travailler notre réalité à partir d'un mode qui la dépasse. Le futur est la fiction du présent. Notre investigation a montré que l'avenir était lisible, éparpillé en de nombreux langages que les pratiques mantiques savent traduire. Chacun est en mesure de connaître sa destinée et le futur n'est pas encore autre chose qu'une promesse individuelle — la divination étant cependant réservée, dans certaines cultures, aux monarques et leurs familles, « chacun » est à relativiser au sens qu'il n'est pas lié au destin collectif. L'ère moderne opère un certain tournant dans l'imaginaire collectif des réalisations possibles et de ce que « futur » peut évoquer. Nous identifions aisément le futur comme une évolution techno-scientifique désinhibée, inscrite dans la continuité durable de découvertes et d'inventions. Au rappel, ce futur n'est pas le nôtre. Il est plus ou moins un héritage qui perdure et qui trouve son épuisement en même temps que la course au progrès technologique s'essouffle à trouver sa réelle utilité². Pour éviter la conclusion que l'avenir n'est plus dans le futur et que nos imaginaires sont morts, posons-nous la question des nouvelles *images* du futur ? Pour y répondre, nos sens de spectateurs vont être mis à rude épreuve.

Tout d'abord, peut-on dire qu'une image parle du futur ? à partir de quoi seulement ? Problèmes premiers : le futur n'existant pas, il ne peut pas être *re-présentation*. Il est déjà illogique de parler d'un second mouvement qui succède à la réalité — ça serait la définition chronologique de la représentation. Si tant est que le futur existe image, il faudrait dire qu'il est une *anté-présentation* : une sorte d'avant-première de la réalité. Bergson nous l'interdit. Il l'interdit à propos du « rien »³ et l'interdit certainement à propos de l'image de l'avenir — il parle du possible et en pense autant du futur : « Et n'y a-t-il pas autant d'absurdité, sinon davantage, à supposer ici que l'avenir se dessine d'avance, que la possibilité préexisterait à la réalité ? »⁴. Une image du futur serait obligatoirement représentation mais ne concernerait pas ce futur lui-même qui ne peut l'être. Que dire d'autre qu'une telle tentative est un pas de côté, un échec, ou sinon tout autre chose qu'une image du futur... et comment la nommer ? C'est de cela dont il s'agit : nommer les images. *Premièrement* il faut nommer « futur », ensuite estimer d'une concordance avec l'avenir et de la nature celle-ci. En raisonnant à rebours nous pourrions dire que d'abord l'image fait sens et ensuite que

1. DURING, Elie, *Le futur n'existe pas : rétrotypes*, ed. B42, 2014, p. 1.

2. Voir l'ouvrage de PIERRE, Arnauld, *Futur antérieur - Art contemporain et rétrocipation*, op. cit. p. 43.

3. Voir BERGSON, Henri, *Le possible et le réel*, p. 8, op. cit. p. 36.

4. Idem. p. 15.

nous la désignons et la nommons vers ce sens particulier. La primauté de l'image sur sa nomination ? C'est précisément cette méthode qu'il faut discuter. Entendons-nous bien. Nous pourrions toujours opérer un recul catégorisant : d'un côté les formes, de l'autre ses à-côtés. En conséquence, l'équation logique qui nous est chère consiste à donner aux formes la primauté de la lecture, son autonomie, et de faire entrer en jeu le titre et la date qui vont apporter un surplus parfaitement extractible. Rien n'est en cause ici. Revenons sur l'ordre de l'identification : à propos des images en général, en tant qu'enquêteur de l'histoire et de ses apparences, nous ne savons que trop bien faire cet ajout de langage en donnant à l'apparence d'une chose son nom. Une forme de pipe ? Une pipe. Que l'évidence se perde et se complexifie à cause (c'est heureux) de la plasticité même des formes artistiques — le surréalisme n'est pas le seul exemple de cet effet — n'empêche en rien cette chronologie. La forme précède sa désignation, ou la désignation succède à la forme. Sauf que voilà : le futur n'est-il pas tout autre chose que de la forme ? Comment opérer une reconnaissance de cette notion qui n'est pas actualisée ? Nous allons inverser la formule. Les apparences de l'avenir succèdent, toujours, à une désignation. Sans quoi, pas d'avenir. Il n'est pas question de nier la forme pour ce qu'elle est avant tout et de discuter son intérêt si elle n'est pas suivie d'une désignation qui la complète. Au contraire : il s'agit d'observer que chaque apparence de l'avenir existe sans l'« avenir » (en tant que désignation), que c'est précisément l'importance de la désignation qu'il faut savoir discuter tout autant que l'apparence à laquelle elle s'affilie. Au même titre qu'une photographie documentant un événement n'est absolument pas suffisante sans légende et qu'elle peut entraîner la reconnaissance de mille choses différentes et contradictoires, le futur est visible par le dicible. L'interdépendance de ces deux modes d'apparition sous-tend sa lisibilité. L'histoire contemporaine de l'avenir, si on veut la discuter avec finesse, doit passer par l'analyse de cet enchevêtrement.

Emanuele Garbin entretient un questionnement sur les « visions des visions du futur »⁵: « Who shall imagine the future – and why [...] ? And then what is the aim of it for those who wonder about the form and the matter of images ? What will the images of the future be like ? What will they made of ? Who will look at them ? »⁶. Toutes ces questions trouveraient leur réponse dans l'avenir ; elles sont donc actuellement vaines. On peut toutefois pousser leur motivation jusqu'aux impasses qui touchent l'esthétique, l'histoire de l'art et les arts plastiques : À quoi les images ressembleront ? De quoi seront-elles faites ? Alors, avant de m'intéresser aux futures images du futur, restons-en aux images du futur. On peut en premier lieu ramener ces questions au présent et se demander : À quoi les images (du futur) ressemblent ? De quoi sont-elles faites ? La question de la référence se pose, celle de l'origine de l'apparence et des façons de dériver du réel. Conclure de ces rouages et des relations esthétiques qui concernent la réalité imbriquée dans ses apparences est un problème continuellement relancé. Le reposer à propos du futur semble nous faire basculer au-delà de l'intelligible. Demandons-nous simplement ce que signifie l'acte de réponse, de

5. Voir, « visions of future visions », dans *Futur Utopia*, ed. Sara Marini, 2014

6. « Qui imaginera le futur ? Et pourquoi ? Ainsi, quel en sera le but pour ceux qui s'interrogeront sur la forme et la matière des images ? A quoi les images du futur ressembleront ? De quoi seront-elles faites ? Qui les regardera ? », trad. personnelle.

la tentative de proposer une hypothèse à la question : À quoi le futur ressemble ? Si l'on adopte la posture de Bergson répondant au journaliste⁷ : l'imagination entraîne la création – autrement dit : l'imagination est le camouflage de l'acte créateur. Les paroles sont-elles le fond des images de l'avenir ? À moins qu'elles n'en soient la forme ? Et par extension : qui en parle ? Quelles sont les paroles retentissantes qui donnent au futur ses récits actuels ? Que le futur soit amené par du *dicible* ne fait pour moi aucun doute. L'apparition de l'avenir par les paroles est toutefois bien inégalement réparti : le futur est dans la bouche des futurologues ; peu nombreuses sont les voix alternatives qui le racontent.

Avant de nous intéresser au *titre* — notion qui sous-entend celle d'*œuvre* — arrêtons nous sur la parole, en particulier celle des artistes, qui évoquent ou invoquent le futur. Hans-Ulrich Obrist s'est posé la question – et l'a (im)posé aux autres – : « What is the future of art ? »⁸ L'introduction d'un article qu'il rédige présente la question ainsi : « A curator cannot predict the future of art. Artists, however, have antennae that are extremely sensitive to impending change and can often detect it before anyone else. And so by sticking close to artists, curators might be granted a glimpse of what is to come. Curating follows art, and in this spirit I have asked many artists (as well as scientists, poets, architects, mathematicians, photographers, philosophers, composers, and other leaders in their field) to complete the sentence "The future will be...." A very short selection of the many hundreds of answers I've gathered have been placed throughout this essay »⁹. Je m'accorderais presque avec lui quant à la sensibilité que les artistes ont des changements prochains ; toutefois, au basculement opéré par Duchamp, je reléguerais ce pouvoir au spectateur. Quoi qu'il en soit, un point précis mérite l'attention de cette « expérience » que mène Hans-Ulrich Obrist et qui est une simple, mais cruciale, question de format. En tant que commissaire le choix d'une forme d'exposition proposée aux artistes ne peut être sous évalué ou compris comme une vulgaire question scénographique. Dans ce cas, l'exposition est un article qui collecte des paroles. Le format que Hans-Ulrich Obrist propose aux artistes est particulièrement exigü : une phrase à compléter. À sa question « The future will be... » ils répondent que « le futur sera répété » (« The future will be repeated. »¹⁰) pour Marlène Dumas et qu'il « sera obsolète » (« The future will be obsolete. ») pour Tacita Dean. Toutes deux optant pour un épuisement de l'imaginaire futur qui puise et re-puise son inspiration dans le techno-progressisme du 20^e siècle : entre répétition (des erreurs) et obsolescence (des utopies). Matthieu Barney

7. Voir. *Le possible et le réel*, pp. 12.-15, op. cit. p. 36, 43.

8. OBRIST, Hans-Ulrich, « What Is the Future of Art ? », mis en ligne le 1er février 2016, disponible sur <<https://www.artsy.net/article/hans-ulrich-obrist-the-future-of-art-according-to-hans-ulrich-obrist>>, consulté le 9 avril 2016.

9. « Un commissaire ne peut pas prédire le futur de l'art. Les artistes, toutefois, ont des antennes extrêmement sensibles au changement prochain et peuvent souvent le détecter avant n'importe qui d'autre. Par conséquent, en restant au plus près des artistes, un aperçu de ce qui va venir peut être accordé aux commissaires. Le commissariat suit l'art, et dans cet esprit j'ai demandé à plusieurs artistes (aussi bien scientifiques, poètes, architectes, mathématiciens, photographes, philosophes, compositeurs, et autres personnalités importantes dans leur champ) de compléter la phrase : « Le futur sera ... ». Une très courte sélection de plusieurs centaines de réponses que j'ai rassemblées, a été placée tout au long de cet essai », traduction personnelle.

10. Idem.

11. Idem.

le prévoit « alimenté par le gaspillage humain. » (« A future fueled by human waste »¹²). Mais cette conscience écologique accompagnant la situation actuelle inspire aussi des formulations métaphoriques : Dominique Gonzalez-Foerster imagine le futur « tropical » (« The future will be tropical »¹³). D'autres le conçoivent comme une expérience : propre à chacun, subjective, pour Cao Fei (« Le futur sera tellement subjectif » : « The future will be so subjective. »¹⁴) ou (hyper) sensible pour Tino Sehgal (« Le futur sera une gifle dans le visage. » : « The future will be a slap in the face »¹⁵).

Toutefois, la requête d'Hans-Ulrich Obrist est remise en question par certains des artistes. La manière d'invoquer le futur à travers une formule que les artistes remplissent de leur propre intervention (« Le futur sera [...] ») empêche de répondre autrement : « Le futur est [...] » ou « Le futur n'a pas à être [...] » ou bien d'autres formulations encore qui dépasseraient cette limite et sortiraient de la futurité réduite que Hans-Ulrich Obrist impose. On remarquera les réponses subversives de certains qui déjouent la formule ou la refuse élégamment. « Future? ...you must be mistaken. »¹⁶ (« Le futur ? ...vous devez faire erreur. ») Le terme de futur semble résonner pour Trisha Donnelly comme un malentendu, en écho à la position philosophique que le futur n'existe pas et que l'évoquer revient à s'avancer dans un inconsistant illogique. Dans un même esprit, quoi que plus présentiste, Richard Archwager disait « We are not given to see nor hear the future. Otherwise it's not future. It's called 'present.' »¹⁷ (« Le futur ne nous est donné ni à entendre ni à voir. Sinon, ce n'en est pas. C'est appelé «présent». ») et Yona Friedman que « Le futur est ici et maintenant » («The future is now and here »¹⁸). Leur version nihilise le futur temporel, il est renvoyé au présent. Alors que pour Cerith Wyn Evan, il s'agit plutôt de le considérer comme déjà bien rempli en d'en juger le contenu : « The future is overrated. »¹⁹ (« Le futur est surfait. »). Lui et Walid Raad le perçoivent comme un lieu où il est possible de ne pas se rendre, qu'il faut peut-être même renier : « The future: Scratching on things I could disavow. »²⁰ (« Le futur : grincement sur les choses que je pourrais renier. »). Pierre Huyghe et Philippe Parreno, eux, le considèrent épisodique : « The future is a season. »²¹ (« Le futur est une saison. ») (Huyghe) et « The future does not exist but in snapshots. »²² (« Le futur n'existe qu'en aperçus. ») (Parreno). Un futur dont la présence dépend de l'intérêt qu'on lui porte, périodiquement peut-être, comme une tendance qui s'oublie et qui revient. Enfin, Jimmie Durham esquivait tout simplement la question : « Ok, ok I'll tell you about the future; but I am very busy right now; give me a couple of days more to finish some things and I'll get back to you.. »²³ (« Ok, ok je vais vous parler du futur ; mais je suis très occupé actuellement ; donnez-moi quelques jours pour finir quelques trucs et je reviens vers vous... ») Sa posture est en soi une proposition de futur : remettre à plus tard.

Ces réponses décalées de la question témoignent d'une réticence à imposer l'avenir en disant de quoi il sera fait ou comment il sera. Ces artistes s'accordent sur du refus d'explicitement l'avenir, du report. Ils préfèrent donner le ton d'une ouverture en quoi le futur consisterait pour eux. Leurs paroles incarnent leur propre rapport à la futurisation et à une certaine posture philosophique — sinon éthique — à divulguer l'avenir.

12. OBRIST, Hans-Ulrich, « What Is the Future of Art ? » *op. cit.* p. 45.

13-23. Idem.

Que le futur soit « ici et maintenant »²⁴ (Yona Friedman), qu'il soit « plus libre »²⁵ (Jia Zhangke), le prolonge et contourne la tentative d'Hans-Ulrich Obrist à réunir ces futurités d'artistes. Néanmoins, on trouvera dans cette tentative la marque significative d'un avenir évoqué d'abord par le dicible. Il aurait pu tout aussi bien demander à chacun un dessin, une esquisse qui présenterait l'armature d'un futur prévisible (donc *pré-montrable*). Il aura sûrement perçu l'importance d'opposer aux paroles des futurologues d'autres paroles, moins rigides, moins certaines, tout en assumant une posture de proue dans la course à l'actualité artistique. Faisons-nous l'expérience de l'avenir quand nous avons affaire à son appellation ? Les phrases précédentes emploient presque toutes le mot « future » ; si leurs propos tentent de signifier son ontologie en passant par l'image littéraire ou la métaphore ils le font toujours par un décalage au mot lui-même et à sa capacité d'être profondément enfermé dans sa définition chronologique. Le futur est après le présent (mais) « il est plus de liberté »²⁶. Chaque artiste interrogé par Hans-Ulrich Obrist aura tenté de creuser l'écart entre l'évidence chronologique de la notion temporelle et sa forme *idéelle* — ce que le futur peut en tant qu'idée, pas en tant que temps.

Je gage de la puissance évocatrice du mot en tant que *force illocutoire* tel que l'a défini Gérard Genette²⁷ et qui entraîne le lecteur (et spectateur) à imaginer pour une notion idéelle un ensemble d'hypothèses à son propos. Sur ce point précisément c'est au croisement de la littérature et des arts-plastiques que nous trouverons dans l'appellation « futur » (ou « avenir », peu importe dans ce cas) la condition *sine qua non* par laquelle l'imagination peut donner forme à l'idée de futur. Au-delà des usages possibles du terme « futur » — notamment lorsqu'il est utilisé dans un titre, nous en observerons les enjeux plus loin — il est important de le considérer comme un appel d'air en tant que tel : comme une invitation à imaginer son contenu. En empruntant les mots de la sémiologie : il serait un *signifiant* sans *signifié* qui produirait ainsi un effet de recherche, une expérience de l'inconnu sémantique. Le futur (idée) est lui-même une forme d'expérience de la recherche qui commence au moment de la lecture de son terme, littéralement.

On ne peut que remarquer les occurrences du terme dans les intitulés de recherches scientifiques, tous champs confondus. Certains l'emploient en tant qu'adjectif et confèrent à leur recherche une certaine ambition prophétique : *L'objet futur et le contrat*.²⁸ (Angelin Leandri), ou *Les cyberpunks, auteurs contemporains d'un monde futur*.²⁹ (Fabien Cailloce). D'autres font l'usage du terme de fait de sa nature conceptuelle particulière : *Marques et marges du futur*.³⁰ (Françoise Le Bris-Quemere). Ce dernier cas nous intéressera

24-26. Idem.

27. Voir. GENETTE, Gerard, *Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 15.

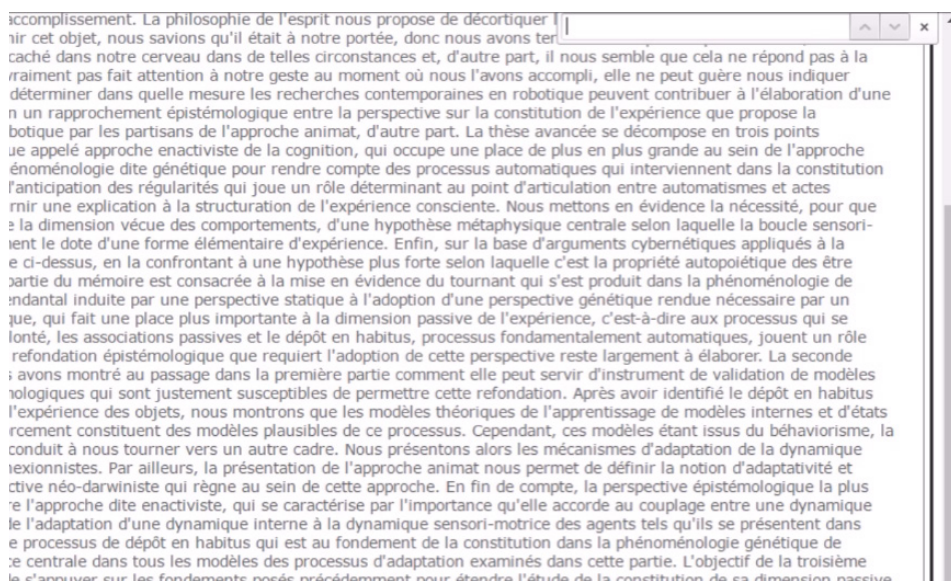
28. Sous la direction de Remy Libchaber, projet de thèse en sciences juridiques, en préparation à Paris 1, dans le cadre de Ecole doctorale de droit de la Sorbonne, en partenariat avec Institut de Recherches Juridiques de la Sorbonne (IRJS) (équipe de recherche) depuis le 14-10-2013.

29. Sous la direction de Christian Papilloud, projet de thèse en sociologie et démographie, en préparation à Caen, dans le cadre de École doctorale Homme, sociétés, risques, territoire (Caen), en partenariat avec Centre d'étude et de recherche sur les risques et les vulnérabilités (Caen) (équipe de recherche) depuis le 17-12-2009.

30. Sous la direction de Olivier Soutet, projet de thèse en sciences du langage, en préparation à Paris 4 depuis le 13-07-2010.

particulièrement pour ses ambitions de recherche qui entendent examiner les rapports entre la réalité notionnelle du futur et ses représentations³¹.

Dans le cadre de la neurobiologie, de la psychobiologie et des sciences qui s'intéressent à la mécanique du cerveau, certaines recherches s'emploient à comprendre la faculté d'anticipation. Que le cerveau soit mécaniquement apte à penser le futur est un point sur lequel ma recherche ne se penchera pas. Nous nous penchons ici sur les outils de la pensée par lesquels le futur est évoqué, non pas sur l'instrument mécanique de la pensée qu'est le cerveau. Pourtant, des croisements existent et tentent d'apporter des réponses dans le fonctionnement des actions, physiques et psychologiques, qui procèdent par *anticipation*. Cette notion n'est pas synonyme de *futur* ni d'*avenir* mais s'y confond justement en tant qu'elle mécanise leurs moyens d'apparaître — les moyens que nous employons pour les évoquer. Au même titre qu'un neurobiologiste échouera toujours à expliquer *comment* un artiste plasticien créer ses œuvres, un neurobiologiste ne parlera certainement pas d'*avenir* lorsqu'il parlera d'*anticipation*. Cette distance terminologique prend forme lors d'une vidéo faisant office d'expérience de recherche et qui cristallise, selon le titre de l'ouvrage de Pierre-André Taguieff, un certain *Effacement de l'avenir*³². « Un certain » car l'effacement dont il s'agit n'est pas celui de l'utopie dans le futur mais au contraire l'effacement du terme lui-même lorsqu'on tente de le relever. En premier lieu, j'entreprends une recherche çà et là sur internet d'articles scientifiques francophones qui contribuent à la notion d'*anticipation* dans les champs des neurosciences. Il est primordial pour moi que ceux-ci ne coïncident pas directement avec les champs de l'art afin que l'anticipation ne soit pas un prétexte pour parler du futur en tant qu'utopie — certains termes coïncident également, tels que « prémonition », « projection » et d'autres qui sont d'usage pour définir l'acte par lequel le futur est mécaniquement envisagé. En second lieu, à partir de l'outil « recherche » que mon navigateur internet permet (« contrôle + F ») je



iccomplissement. La philosophie de l'esprit nous propose de décortiquer l'...
vir cet objet, nous savions qu'il était à notre portée, donc nous avons ter...
caché dans notre cerveau dans de telles circonstances et, d'autre part, il nous semble que cela ne répond pas à la
raiment pas fait attention à notre geste au moment où nous l'avons accompli, elle ne peut guère nous indiquer
déterminer dans quelle mesure les recherches contemporaines en robotique peuvent contribuer à l'élaboration d'une
n un rapprochement épistémologique entre la perspective sur la constitution de l'expérience que propose la
botique par les partisans de l'approche animat, d'autre part. La thèse avancée se décompose en trois points
ue appelé approche enactiviste de la cognition, qui occupe une place de plus en plus grande au sein de l'approche
énoménologie dite génétique pour rendre compte des processus automatiques qui interviennent dans la constitution
l'anticipation des régularités qui joue un rôle déterminant au point d'articulation entre automatismes et actes
rnir une explication à la structuration de l'expérience consciente. Nous mettons en évidence la nécessité, pour que
e la dimension vécue des comportements, d'une hypothèse métaphysique centrale selon laquelle la boucle sensori-
ient le dote d'une forme élémentaire d'expérience. Enfin, sur la base d'arguments cybernétiques appliqués à la
e ci-dessus, en la confrontant à une hypothèse plus forte selon laquelle c'est la propriété autopoïétique des être
partie du mémoire est consacrée à la mise en évidence du tournant qui s'est produit dans la phénoménologie de
indantal induite par une perspective statique à l'adoption d'une perspective génétique rendue nécessaire par un
que, qui fait une place plus importante à la dimension passive de l'expérience, c'est-à-dire aux processus qui se
lonté, les associations passives et le dépôt en habitus, processus fondamentalement automatiques, jouent un rôle
refondation épistémologique que requiert l'adoption de cette perspective reste largement à élaborer. La seconde
avons montré au passage dans la première partie comment elle peut servir d'instrument de validation de modèles
nologiques qui sont justement susceptibles de permettre cette refondation. Après avoir identifié le dépôt en habitus
l'expérience des objets, nous montrons que les modèles théoriques de l'apprentissage de modèles internes et d'états
rrement constituent des modèles plausibles de ce processus. Cependant, ces modèles étant issus du behaviorisme, la
conduit à nous tourner vers un autre cadre. Nous présentons alors les mécanismes d'adaptation de la dynamique
exionnistes. Par ailleurs, la présentation de l'approche animat nous permet de définir la notion d'adaptativité et
ctive néo-darwiniste qui règne au sein de cette approche. En fin de compte, la perspective épistémologique la plus
e l'approche dite enactiviste, qui se caractérise par l'importance qu'elle accorde au couplage entre une dynamique
le l'adaptation d'une dynamique interne à la dynamique sensori-motrice des agents tels qu'ils se présentent dans
e processus de dépôt en habitus qui est au fondement de la constitution dans la phénoménologie génétique de
e centrale dans tous les modèles des processus d'adaptation examinés dans cette partie. L'objectif de la troisième
la e l'annuler sur les fondaments néo-darwinistes pour étendre l'étude de la constitution de la dimension sensoria

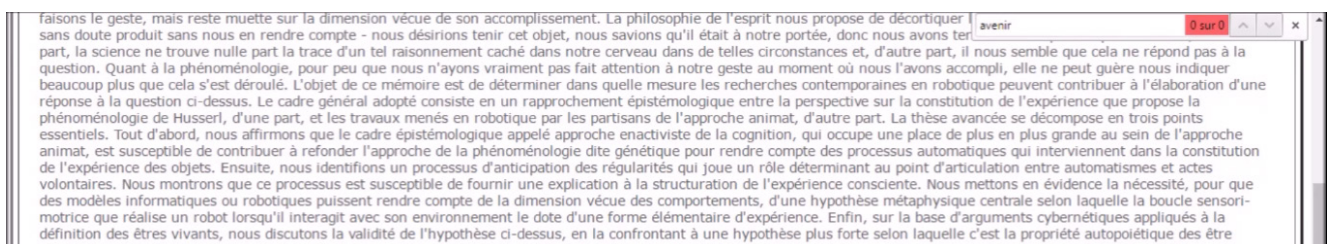
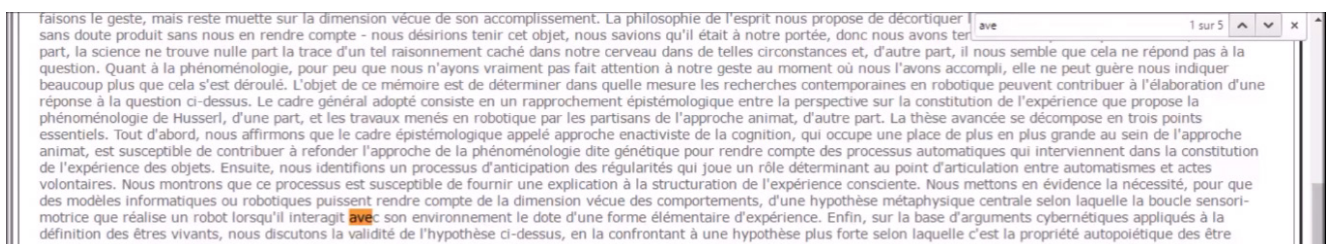
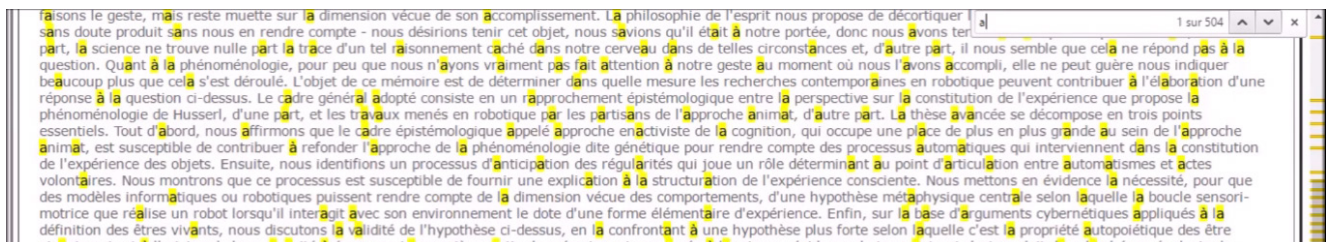
Teaser de recherche,
(sans date)

captures à partir de la vidéo
24", silencieuse

31. Idem. Voir le résumé sur le site « thèse.fr », disponible sur <<http://www.theses.fr/s55607>>, consulté le 22 mai 2016.

32. Op. cit. p. 30.

prends des raccourcis dans la lecture des pages web, parfois longues et chargées, et fait émerger les occurrences précises qui m'intéressent. Cette expérience concrète du labeur de chercheur m'amène à la comparer et la mesurer avec la recherche de l'*avenir* — au sens d'envie, de recherche de l'inconnu. En entrant progressivement les lettres qui composent le mot « avenir » je le fais apparaître de deux façons : physiquement l'outil de recherche surligne en jaune les lettres que je rentre afin d'écrire le mot. Par ce simple effet, un essaim d'occurrences apparaît à l'œil et compose un paysage textuel qui renvoie au corps du texte principal et à tous les mots composés de « a ». Cette exergue automatique fait entrer en corrélation (hasardeuse) des notions du texte avec le début de ma notion recherchée. Puis, l'« avenir » en tant que notion apparaît une fois que je l'ai écrit. Entre le début de la recherche du mot (et de ses occurrences dans la page) et la fin de cette recherche lorsque le mot est écrit, se produit une expérience de l'apparition à deux vitesses. L'avenir survient d'abord comme forme *visible* — « a » ou « av » (jusqu'à « aven ») ne suffisent pas à l'évoquer intelligiblement. Cette apparition visuelle va disparaître pour entraîner une nouvelle apparition de l'avenir, *lisible* cette fois. On pourra trouver dans la vidéo *Teaser de recherche* un certain écho à l'équilibre entre l'œuvre et ses parergons textuels qui consiste finalement en une focalisation sur l'un ou sur l'autre, difficilement sur l'ensemble. Le mot « avenir » agit comme titraison d'une forme qui n'existe plus au moment où il résonne.



Certainement que l'*avenir* doit rester une œuvre sans titre ou demeurer une recherche de recherche, sans quoi il n'existe plus.

Si j'employais le terme de *force illocutoire* c'est parce qu'il réfère tout d'abord à la théorie de l'énoncé *performatif* avancée par John Langshaw Austin en 1962 qui considère les formes affirmatives du langage au-delà d'une dimension uniquement constatative : que la parole (*dicible* ou *lisible*) peut, quand certaines conditions sont réunies, entraîner l'action qu'elle sous-tend. Le terme fut repris par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* qui présente avec précision les différentes formes paratextuelles qui, de fait, accompagnent un texte :

« [...] une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la force illocutoire de son message. [...] Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces, c'est encore celle de l'indication générique portée sur certaines couvertures ou pages de titre : roman ne signifie pas « ce livre est un roman », assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : « veuillez considérer ce livre comme un roman »³³. On pourrait accommoder la définition au regard des arts-plastiques et de leur usage du titre, non pas comme *paratexte* mais comme *para-œuvre*. Il faudrait opérer un raccourci entre cette différence fondamentale de format et ne pas considérer ses conséquences. C'est à dire qu'un titre de roman est tout de même un mot qui surplombe un ensemble de mots, alors qu'un titre d'œuvre d'art-plastique est un mot qui s'accolle à une forme non textuelle (sauf exceptions ou mixités particulières). Les titres « sans-titre » en arts-plastiques n'existent pas en littérature certainement car cet écart de nature n'existe pas, l'émancipation n'aura pas été nécessaire. Le titre face à l'œuvre plastique dit-il alors : « veuillez considérer cette forme comme ce que j'énonce » ? Il le permet et plus encore. Par défaut de mimétique (un mot ne peut pas imiter une image) il est obligé d'opérer une distance. D'où l'inopérance d'un titre descriptif comme gage de vérité ; la forme plastique permettra toujours autre chose. Magritte nous dit « Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leur caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événement extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider. » et conclut plus loin : « Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter ».³⁴ Pour lui, bien avant la forme plastique, le titre lui-même possède une étrangeté non-explicative. En outre, cette affaire de traduction permet, aux yeux des théoriciens du titre en arts-plastiques, de dépasser une intentionnalité auctoriale : « [...] c'est l'esprit dans lequel le roman avait lui-même accompli avec Flaubert sa révolution formelle au XIXe siècle : [...], par une capacité à surmonter la forclusion du temps (le roman comme espace herméneutique ouvert sur le futur) et par une suspension du jugement et un vide intérieur offrant au lecteur de l'avenir toute la liberté qu'il lui faudra pour y trouver sa place, pour l'interpréter avec sa propre vision du monde, pour faire du texte la partition de son propre rêve. Voilà donc ce que serait l'intentionnalité connotative

33. GENETTE, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 47.

34. MAGRITTE, René, *Les mots et les images*, ed. Essai poche, 2012, p. 80, 86.

du titre : une vocation de l'intitulé de l'œuvre à pouvoir habiter spontanément de nouveaux horizons de sens, indépendamment des intentions qui pouvaient avoir conduit initialement à sa formulation ».³⁵ Nous prendrons avec sérieux cette ouverture sur l'avenir que le titre permet. Christian Moncelet théorise de son côté l'importance du titre, « en littérature et dans les arts » (de son époque), et confirme ce qui pour moi est un effet d'*appel d'air* — l'expérience de la notion d'avenir tout comme l'expérience du titre traduisent ce manque : « Dans les exemples précédents [on peut l'entendre à propos des deux commentaires mentionnés plus tôt], le titre a été envisagé d'un point de vue positif. On pourrait tout aussi bien insister sur l'autre aspect opposé : le titre crée un appel donc un manque, il est un moule qui aspire à être rempli. Il est en quelque sorte le mot de la faim qui révèle autant qu'il cache, qui au moment même où il précise fait naître un besoin. L'œuvre qui suit apaise, en principe, cette faim ; mais à quel moment ? Toute œuvre littéraire obéit à un dynamisme temporel, il convient donc d'étudier d'un point de vue chronologique les rapports du titre et de l'œuvre. Quand le moule de titre est-il rempli, quand son rapport avec l'œuvre est-il complètement saisi ? ».³⁶ Il repose ainsi la question chronologique du rapport titre et œuvre que j'envisageais comme un protocole de lecture.

Précisons tout d'abord que le titre en littérature est l'entrée en matière par quoi on accède, ensuite, à l'œuvre littéraire. Qu'en arts-plastiques, il est plus courant de faire l'expérience contraire. Cependant, la différence de position n'entraîne pas véritablement de conséquence déterminante dans la mesure où on peut, à loisir, retourner au titre et retourner à l'œuvre — et ce aussi mentalement car un titre est suffisamment court pour permettre qu'on s'en souvienne. La position du titre est cruciale en tant qu'élément ajouté *après*, ou en tant qu'élément *introduceur*, dans le processus de création qui est, toujours, une opération chronologique. L'acception historique de la titraison place comme acte fondateur la production de l'œuvre. Elle s'est rendue (au tournant du XXe) de moins en moins figurante, pour ne pas dire autodescriptive, donnant peu à peu à la nomination textuelle, puis au titre en tant que tel, son importance. Le titre se pose ainsi en termes d'ajout, d'après-coup, qui font de lui, quelle que soit sa position physique en tant que parergon, l'élément supplémentaire qui pourrait tout aussi bien disparaître sans que l'œuvre ne perde son intégrité. Cet usage pratique du titre trouva son basculement par la mise à plat de l'œuvre en tant que définition : le courant conceptuel des années 60 a donné à l'« idée » d'œuvre sa prédominance voire sa suffisance dans la logique d'une séparation nette entre conceptualisation et matérialisation. Les artistes conceptuels ont trouvé dans la fiche, le protocole, le formulaire, les moyens qui exprimaient, du moins virtuellement, les possibles réalisations. Nous ne pourrions trouver chez eux quelques exemples de titres-définitions : *Les Statements* (1968) de Lawrence Weiner, la *Water Yam* (1959-1963) de George Brecht, mais il faudra conclure que ceux-ci se présentent encore par l'appui d'un livre ou de fiches. L'idée n'a jamais été un format en soi ; nous ne pourrions pas reconnaître du titre sa réelle autonomie formelle. Cette émancipation de la forme (comme réalisation) aura permis la liberté d'utiliser le titre à contre-courant de la place qu'on lui assignait avant. Qu'en est-il à

35. In *La fabrique du titre, nommer les oeuvres d'art*, sous la direction de DE BIASI, Jean-Marc, JAKOBI, Marianne, LE MEN, Ségolène, éd. CNRS, Paris, 2012, p. 63.

36. MONCELET, Christian, *Essai sur le titre, en littérature et dans les arts*, éditions BOF, 1972, p. 119.

présent de la relation avec l'œuvre ? Le titre est-il toujours comblé ? N'est-il pas finalement une porte de sortie plutôt qu'une porte d'entrée ? Je le crois. Il y a certainement dans les titres qui assument cette position la possibilité pour le spectateur d'en explorer, par lui-même, les tenants et aboutissants, du moins sous le régime du projet.

À notre époque, il existe des propositions qui reposent sur les titres insatisfaits, insatiables, et dont les *continuations* formelles n'ont pas lieu d'exister. J'en propose une, ou plutôt un ensemble, qui participe de ma tentative d'atemporalité (relative) que mes travaux mentionnés « sans date »³⁷ représentent. *Antitres* est, et sera, un ensemble non exhaustif de titres qui prennent une forme particulière et qui rediscutent la posture secondaire qu'on attribue encore beaucoup à la titraison. Christian Moncelet a dit pour la littérature [que] : « La tentation fut sans doute grande de reléguer les titres à la fin des œuvres. Une telle pratique aurait parfaitement convenu à cet art subtil de suggestion progressive, et qui, comme la musique, ne prétend pas communiquer un sens, mais plutôt chanter pour ne rien "dire" ». ³⁸ Dans ce sens, placer le titre au début permet d'accompagner ce qui va (le) suivre par un sens prépondérant. J'ai choisi d'occulter ce qu'il pourrait accompagner. Les *Antitres* forment un ensemble de titres sans date ni œuvre, bien qu'ils en suggèrent la relation. Sans préciser à partir de quand le corpus se remplit (sans date), ni jusqu'à quand il se remplira, je peux exposer quand l'occasion se présente un titre, ou plusieurs, en condition d'espace d'exposition, sous forme de lettrages adhésifs appliqués directement sur mur ou vitre.



Antitres,
(sans date)

ensemble de titres « avant-œuvres », lettrages adhésifs, dimensions variables.
Disposition du titre « à tout bout de champ de la connaissance, » lors de l'exposition
Murmures, à la Galerie Michel Journiac, mai 2016.

37. Voir. Intermède, p. 36.

38. MONCELET, Christian, *Essai sur le titre*, p. 119, *op. cit.* p. 51.

Ce *titre* — je l'ai défini comme tel tout en les nommant *Antitres* — s'adaptait particulièrement au lieu étant présenté au Centre Saint Charles de l'Université Paris 1. Sa poétique repose sur l'hybridation entre « à tout bout de champ » et « champ de la connaissance » et laisse ouverte, l'enjeu du travail est là, les possibilités formelles qui pourraient matérialiser son ambiguïté. Chaque *Antitre* produit sa propre *force illocutoire*, sa poétique à traduire, tels que les exemples qui suivent :

Basé sur une histoire de faits réels,

Ce que tout le monde pense tout bas,

Psychoanalyse d'une chute,

Dialectique du compas,

Ils sont tous un parergon solitaire qui encadre une forme artistique absente. Absente car prisonnière de son futur et dans l'attente de son *actualisation* — sa réification de virtuel à objet actuel —; ou absente sans suite, sans forme artistique autre qui viendrait l'imager, l'illustrer, la figurer et la représenter. L'emploi de ces termes successifs ne signifie pas que leurs effets propres sont interchangeables ; cependant, la présence orpheline d'un titre sans œuvre équivaut à laisser indéfini les moyens qui pourraient le compléter. L'ergon, lui, est lisible bien qu'invisible. Là où le rôle d'un titre est techniquement d'être seulement lu, un graphiste y reconnaîtra une façon d'apparaître et de signifier par sa typographie et ses composantes formelles. C'est pourquoi l'attention que je porte au futur et à ses moyens d'apparaître m'entraîne à considérer, plus que notre lecture, notre posture comme étant celle d'un traducteur qui tente de déplacer dans notre langue et dans notre temps un inconnu muet et invisible. En ré-empruntant l'usage des sous-titres de traduction, les *Antitres* témoignent d'un anachronisme en cours, d'une tentation d'appréhender par le langage une œuvre à venir dont la plasticité repose, cette fois, sur une redistribution en partage de sa forme. Chacun et tous projetons, par nos imaginaires, ce que le titre est censé titrer. Le mur d'exposition devient le support vierge de nos pensées. Voir et montrer le futur n'est donc pas seulement être une question esthétique ; (l'ensemble) *Antitres* bascule dans l'éthique d'un régime démocratique qui n'impose pas un futur dit et montré mais qui propose de le remplir par l'ensemble de nos représentations personnelles. À l'analogie d'une *Œuvre ouverte* (au titre éponyme d'Umberto Eco³⁹) dont la lecture est intrinsèquement dans la différence collective des interprétations, le futur est une hyper ouverture qui s'étend dans l'espace infini de son invisibilité et dans le temps patient de son apparition. Au seuil du présent — du présent sur le bord du futur —, le doute temporel qui déplace à l'avenir toute forme concluante est imposé par la virgule (cette même virgule qui précède la date et succède au titre). La date est en attente, la réalisation également. L'ensemble *Antitres* se laisse emplir de formes hypothétiques dont chacun produit les siennes pour un ensemble immatériel : une exposition silencieuse de toutes les solutions mentales, des destins formels dont la révélation trouve *in fine* sa place dans

39. Voir. ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, éd. du Seuil, Paris, 1965.

sa recherche. Car il faut reconnaître là qu'il s'agit d'éléments de *recherche* : qui font la preuve que je pense à des formes dont l'issue est encore douteuse et que le titre devient une solution louable pour les laisser de côté. L'absence de certitude (et de décision artistique), trouve un moyen d'exister à cet égard sans pour autant annuler la dimension proprement littéraire de titre technique qui, au rappel, est confondu en forme plastique. Ces titres remplissent leur mission de légender une œuvre et en même temps, il est légitime de leur attribuer le statut d'en être.

« L'Art futur produit une œuvre qui n'aura pas eu lieu en vue de transformer une œuvre qui pourrait être produite même dans l'avenir. »⁴⁰ Cette déclaration de Francois Laruelle marquait la fin d'une conférence qu'il tenait à propos d'un « Art futur ». Sans rentrer ni dans le détail ni dans un résumé maladroit de la thèse qu'il exprimait, sa conclusion fera office de slogan pour un modèle différent de création artistique futurisante avec lequel mes *Antitres* peuvent, à juste titre, correspondre. Les possibilités interprétatives de cette citation convergent sans doute vers une définition du plastique qui reposerait davantage sur du manque que sur de la matière. Je l'entends ainsi : un art qui joue de l'interchangeabilité des formes futures (adjectif) à partir d'œuvres inexistantes bien qu'elles soient suggérées. On peut sans mal attribuer cette ambition à l'héritage des artistes conceptuels tels que je l'ai évoqué ; ce qui laisse penser qu'un dépassement de la forme en art, quel qu'en soit le motif, renverra toujours au moins vers une forme d'évocation (: définition, nomination ou titre).

Le livre d'artiste est parfois un croisement subtil entre ces deux conditions d'œuvres et permet d'en faire oublier la différence. Edouard Levé fit à ce propos un exemple assez unique de mise en forme de *définitions* — certes, il ne s'agit pas de titre, mais l'ouvrage est certainement au livre ce que *Antitres* est au mur d'exposition : la même volonté d'évoquer des possibles réalisations traduite textuellement sur un support qui permet de les imaginer. Il s'agit du livre *Œuvres*⁴¹, publié 5 ans avant son décès. Sans épiloguer sur le geste, je me pose encore la question de la possible portée esthétique de cet acte — au sens que les conséquences sur le livre, sur sa dimension prophétique (ou anti-prophétique alors), sont dues à une esthétique relationnelle⁴² de la disparition du soi qui, *in fine*, se répercute sur le sens de l'ouvrage, sa *destination*. *Œuvres* présente des définitions d'œuvres tel un livre saint qui, par verset, propose des recettes. Edouard Levé joue d'une mise en abîme au seuil de l'ouvrage : la première proposition : « 1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées. » fictionnalise d'emblée la place de l'auteur, étant la sienne, à une existence virtuelle. Edouard Levé est bien l'auteur du présent livre d'œuvres non réalisées — toutefois, leur non-réalisation permet un doute légitime : si la première proposition est réalisée sous la forme de l'ouvrage qui la présente, dans la logique de l'œuvre définie et selon son programme on peut entendre que toutes sont réalisées. Mon engouement pour cette « solution » est légèrement ralenti par mon autre sentiment que

A.
p. 61

40. LARUELLE, Francois, *L'artiste futur. d'un art qui n'aura pas eu lieu*, cet article est la version écrite d'une conférence prononcée le 8 mai 2003 à l'Université de Montréal, organisée par Post-Scriptum. ORG grâce à l'appui financier du Département de littérature comparée, visible sur <<http://www.post-scriptum.org/l-artiste-futur-d-unart-qui-n-aura-pas>>, consulté le 26 mai 2016.

41. LEVÉ, Edouard, *Œuvres*, éd. POL, 2002, livre de 208 pages.

42. Voir. BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, éd. les presses du réel, 1998.

cette première proposition (en tant que mise en abîme) est un excès de zèle. L'hypothèse poétique qu'elle engendre me conduit d'abord à vouloir croire que ce propre livre est vain, qu'il relève d'une inexistence artistique. Celle-ci mise à part, ou plutôt dans sa logique contraire que j'évoquais avant, les œuvres évoquées sont toutes aussi réalisées que la première ; où sont-elles alors ? Y a-t-il à présager qu'elles vont arriver, qu'elles sont les fantômes de leur actualisation promise ? J'espère déjà et rêve de devenir le spectateur de leur apparition : que des collaborateurs d'Edouard Levé, dans un complot secret de cette œuvre d'œuvres, les préparent silencieusement à leurs expositions coordonnées, prévues çà et là aux espoirs en creux du public que nous avons été à la lecture du livre et que nous resterons tant que rien ne confirmera ou n'infirmera clairement leur destination : virtualisées ou actualisées. Ce sentiment de l'œuvre comme projet autant que comme réalisation fait écho à la théorie de physique quantique développée en 1935 par Erwin Schrödinger ainsi qu'à ses formes d'explications : on connaît l'expérience théorique (qui relève de la fable) du « chat de Schrödinger » illustrant ce double état quantique dont la mesure, c'est à dire l'observation humaine, le réduit en un seul. Le commissaire d'exposition Guillaume Désanges en proposa une version artistique avec l'exposition *Nul si découvert* (de juin à août 2011) rassemblant des œuvres d'artistes qui renvoyaient à cette question, précisément en réfléchissant à la fonction poétique du « chat de Schrödinger » et du principe sous-jacent « d'incertitude » formulé par Werner Heisenberg en 1929. La question de l'incertitude a tendance à captiver les artistes et les commissaires parce qu'elle génère, intrinsèquement, du *plastique*. L'avancée en physique des particules aura épousé la pensée sensible des arts et des sciences non dures avec ce paradigme plastique qui donne lieu à une nouvelle version heuristique — du caractère dialectique que le double état quantique oblige, une nouvelle forme de savoir apparaît. L'expérience du doute fait force artistique : elle rend toute réponse indéterminable à la question « que vois-je ? ». Peut-être lui manque-t-il une orthèse temporelle : « que-quand vois-je ? » ; afin que répondre soit un travail de durée, que lire l'œuvre consiste à l'accompagner hors d'un instant (ou qu'elle nous accompagne), et ce par un report indéterminé que l'esprit peut repousser sans cesse. Pour Edouard Levé, dans *Œuvres*, il est simultanément des œuvres et leurs définitions. Il est vain d'en hiérarchiser la puissance imageante (au sens littéraire de l'image produite par la lecture d'un texte). Une définition fait œuvre au-delà de la réalisation qu'elle suppose ou ne suppose pas. Si bien qu'avec la définition, comme un appel d'air par quoi s'engouffre espoir puis attente, l'esprit suppose et supporte bien davantage qu'une expérience d'un instant. Dans le sillage de la promesse, une machinerie imaginaire s'étire : l'esprit du spectateur traduit pour chaque définition — il en va pour le titre d'un phénomène similaire — des mondes possibles de réalisations. Une plasticité de plasticité.

Si la durée participe de l'ergon, le parergon y est peut-être aussi soumis. On n'attribue peu la notion d'expérience (et ce que cela implique) à ce qui entoure l'œuvre ; certainement au préjugé que le titre ou la date ne sont pas en mesure de jouer un autre rôle qu'être des accompagnements techniques. Toutefois, il faudrait chercher à entendre les implications que suggéreraient d'attribuer au titre, à la date, les bénéfices d'une

B.
p. 61

expérience sensible de la durée : du *diachronique*. Jean-Marc De Biasi explique que le titre textuel a un caractère *synchronique* propre à la perception de l'instant face à une image⁴³. Sa définition ne signifie pas à mon sens qu'il serait dénué de temporalité lors de sa lecture — car un titre est avant tout une proposition textuelle qui se lit comme une succession de syllabes arrangées, comprises dans une durée sensible même lorsqu'elle est courte —, mais que le titre se résume lui-même et « figure » immédiatement. Il agirait comme un *flash* projeté sur l'objet qu'il suggère (les mots du titre) avant de se révéler à l'esprit sous différentes formes. Le titre synchronique serait ce *graal* figuratif que je compare volontiers à ce que Louis Darget feignait de révéler lorsqu'il donnait à voir le résultat du passage trans-frontal d'une image-objet, allant de l'esprit jusqu'à la photographie. Nous pouvons discuter cette œuvre légendaire à rebours et considérer la « photographie de l'esprit » comme une proposition métaphysique en soi : l'image photographique apparue est (serait) la trace que la forme mentale faisait prévoir, après que celle-ci fut appelée, dans un exercice intense de concentration, par son mot. Les résultats photographiques de Darget rendent tangible l'idée platonicienne — du moins, s'il ne s'agissait pas en fait d'« erreurs photographiques » qu'il post-titrait, afin de donner aux images spectrales une identité nommable. J'aurais eu une immense sympathie à discuter ces relations au soutien d'une épreuve photographique de Darget titrée « futur » ou « avenir », qui aurait laissé au spectateur le soin d'identifier non pas seulement une forme, mais d'épouser la capacité prémonitoire prétendue du photographe malicieux. Mon argument se passera d'une telle ressource. Cependant, cette synchronie commune à l'image et au texte proposée par Jean-Marc De Biasi reste encore à évaluer et à modérer grandement. L'image-idée en question — ou l'effet sémantique imageant, consécutif à la lecture du titre — n'est-elle pas sensée fonctionner dans la durée lorsqu'il s'agit moins d'objets matériels que de concepts informels ? Lire et penser « bouteille de vin » n'est pas lire et penser « saisons » : lorsque la première proposition se traduit aisément en image-idée — qu'on visualise nettement l'image d'une bouteille en un instant — la seconde n'en reste qu'au stade *idée*, sensiblement tiraillée dans un intervalle (de printemps à été par exemple) et irréductible à un seul moment ; autant dire à une seule image. Ou encore : essayez de vous figurer mentalement « décompte » sans faire appel à plusieurs images ; il vous faudra agencer, obligatoirement, une succession de souvenirs qui y sont relatifs. C'est donc mal considérer le titre que lui attribuer une nature synchronique car, tout d'abord, les mots qu'il peut utiliser ne traduisent pas uniquement des objets instantanément figurables et, ensuite, sa lecture peut convoquer l'attention du spectateur durablement, tel un écho ou un refrain qui persistent parfois même au-delà de la rencontre avec l'œuvre.

J'en viens à insister sur la lecture des mots du titre car les termes de futur et d'avenir (et leurs équivalents dans d'autres langues) qui occupent cette étude ont la particularité de ne pouvoir être instantanément figurés en les lisant. Le mot « futur » sonne comme un vide familier, propre à l'usage de la notion elle-même ; l'habitude de ressentir une étrange présence d'absence. Parce qu'il convoque un concept temporel le mot fonctionne diachroniquement. En somme, il est une forme littéraire plastique avant tout parce qu'il signifie du report, de l'après.

43. Voir. *La fabrique du titre, nommer les oeuvres d'art*, op. cit. p. 51.

La dernière sous-partie tentera l'étude appliquée des images futurisées par leurs titres et des expositions futurisantes par leur thème. Afin de l'introduire, il est tout d'abord nécessaire de discuter la frontière entre image et texte qui peut, notamment par le livre, prendre une tournure particulière.

Car le cartel et les formes de légendes d'œuvres ne sont pas les seuls moyens pour donner à des formes visuelles un caractère futurisé ; le livre renverse la hiérarchie et fait de l'image (en couverture) un ajout paratextuel qui concourt en même temps que le contenu littéraire à l'interprétation de l'ensemble. Étant donné l'influence de la littérature d'anticipation sur nos imaginaires de l'avenir et plus encore sur la confiance accordée en la futurologie, ma modeste collection d'ouvrages écrits par des futurologues célèbres et dont les titres empruntent chaque fois le terme futur se complète d'une ré-interprétation de leur couverture. Il faut admettre d'abord que les livres dont il s'agit sont des objets bien arrogants : leur couverture est presque toujours digne des plus admises — donc épuisées — représentations du futur, le résumé vente la clairvoyance de leur auteur et le contenu est l'exact opposé de ce que le futur à d'ouvert et d'intangible. Je ne m'étendrais pas sur ce dernier point car il y va du défi absurde de réfuter des prédictions plutôt que de critiquer leur façon de prédire ; c'est du moins dans cette voie que ces littératures nous entraînent. La couverture en revanche, lorsqu'elle utilise de l'image, mérite toute notre attention car elle soutient le titre futurisant du premier plan. Elle est le parergon du parergon de l'ergon : le *paraparergon*. Aussi futile qu'on ait convenu de son importance au regard du contenu du livre, elle en est la première expérience et fonctionne synchroniquement comme un résumé avant même que ce qui suit puisse y prendre ses distances. La couverture d'un livre peut vivre ce double statut d'image autonome et de paratexte. Cet équilibre particulier propre à l'objet livre (qui met à la même échelle les éléments sensibles : couverture et contenu) est un modèle d'expérience artistique que les arts plastiques ne proposent que rarement. Pour ma part, je formule des réinterprétations des titres tels que *Une brève histoire de l'avenir*⁴⁴ ou *Physics of the future*⁴⁵ en créant des couvertures correspondant à leur format et agissant comme allégories temporelles permettant d'évoquer ces futurologies tout en faisant l'économie de leurs contenus prévisionnels. Pour l'instant j'ai réalisé deux images qui correspondent à ces deux ouvrages que je viens de citer. La première pour *Une brève histoire de l'avenir* est une photographie d'un assemblage de deux objets sur fond blanc : une bouteille d'huile et une plaque de beurre. Cette photographie fige un presque-mouvement de glissement dû à la fonte lente du beurre, qu'on imagine, et à l'écoulement imminent – presque perceptible – de l'huile sortant de la bouteille. Le fond blanc de l'image permet d'invoquer un repère orthonormé, confus entre 2 dimensions et 3 dimensions, donnant au sujet central une valeur idéale, virtuelle, relevant de l'expérience de pensée. Je propose ainsi, au lieu de la couverture originelle du livre de Jacques Attali, une allégorie temporelle qui pourrait remplacer une ligne temporelle et qui tend à déplacer le problème de l'histoire (de l'avenir) en une mécanique des fluides : l'écoulement de l'huile d'un côté semble provoquer le glissement alors que le beurre remplit aussi cette fonction. L'assemblage héritier du surréalisme magrittien – lui qui faisait du titre la clé de voûte dans

44. *Op. cit.* p. 24, 36.

45. *Op. cit.* p. 24.



Une brève histoire de l'avenir,
(sans date)

couverture adaptée au format du
livre éponyme de Jacques Attali,
ed. Fayard, 2006

étagère réalisée à partir d'un
cadre « boîte américaine »

l'appréhension complète de sa peinture – fait vaciller l'interprétation du temps continu et linéaire en un appareil auto-glissant dont l'origine du carburant, par l'arrière ou par l'avant, est totalement incertaine. La seconde pour *Physics of the future* est également une photographie – presque macro-photographique – focalisée sur une image de la surface d'une mer, ou d'un océan, qui subit une aiguille la perçant en son centre. Cette fois encore j'envisage la poétique du titre de Michio Kaku comme une invitation à imaginer une mécanique surréaliste qui fait fi des dimensions réelles des éléments qui la compose. Il n'est d'ailleurs pas permis de trancher entre une prise de sang ou une perfusion dont la mer est dépossédée ou remplie. Le futur pourrait fonctionner, en tant que *physiques*, d'une part comme ponction (de substance vitale) à travers une surface qui délimite le réel – ou l'histoire et tout ce qu'elle comporte jusqu'à présent comme ultime rétention. D'autre part il est pensable de considérer qu'il s'agisse de perfusion et que le futur – ou plutôt l'anticipation ? – soit une force imaginative qui vient revitaliser le réel tel qu'il est en l'état : c'est à dire une immensité invisible de choses dont seule la surface est visible. Le fait que cette image soit une couverture – une couverture qui couvre en comprenant : la couverture, le dos, la quatrième de couverture, et les rabats – participe aussi d'une poétique du livre en tant qu'objet qui renferme des mots, de la pensée et qui s'enveloppe d'une image au statut particulier. Ces reprises de titres de futurologie vont s'enrichir de nouvelles productions au motif, chaque fois, de développer un champ lexical visuel à partir d'un champ lexical textuel. Si mes productions sont motivées par des éléments liquides c'est parce que cet état de la matière amène avec lui une symbolique du temps faite de proverbes et d'objets inventés. *L'eau qui coule sous les ponts, le temps qui s'écoule*, ou pour les objets : la clepsydre. La manière dont les liquides s'écoulent – soumis à la gravité, en empruntant des aspects tortueux et inégaux – aura dû inspirer une conceptualisation du temps selon ses particularités pratiques. J'envisage poursuivre cette investigation d'usage des liquides comme outil de mesure et comme symboliques temporelles pour nourrir cette série naissante de couvertures de livres.



Future Shock,
(sans date)

couverture adaptée au format du
livre éponyme de Michio Kaku,
ed. Anchor, 2011

étagère réalisée à partir d'un
cadre « boîte américaine »

Enfin, une précision s'impose quant au statut de ces couvertures : entre livre, objet, image. Il ne s'agit plus de livre – ils ont été recyclés en enduit *Pâte d'anticipation* – ni de couverture qui en serait dépendante car le titre en est absent ; j'ai préféré un statut mixte et assumé comme tel en présentant les couvertures comme des images à l'emplacement où des livres devraient se trouver. Une étagère est le lieu des livres et se présente au mur, tout comme une image encadrée. Plutôt que de faire un choix radical en choisissant l'un ou l'autre, j'ai conçu un entre-deux qu'on pourrait définir comme une étagère-cadre, ou un(e) *cadrétagère*. À partir de baguettes de caisse américaine j'ai donné forme à une étagère murale faite de tronçons, en angles obtus à presque 90°, qui suit les angles et l'aspect que prend une couverture de livre dépliée qui, naturellement, conserve les plis de rainage. Mes couvertures sont posées, comme des livres, sur une étagère tout en étant encadrées par le bas. Chacune est unique et ses dimensions dépendent du format de la couverture adaptée elle-même du livre qu'elle est censée couvrir. Les formes-images sont soutenues dans un double rapport : elles vivent la frontière de l'objet-texte et de l'objet-image.

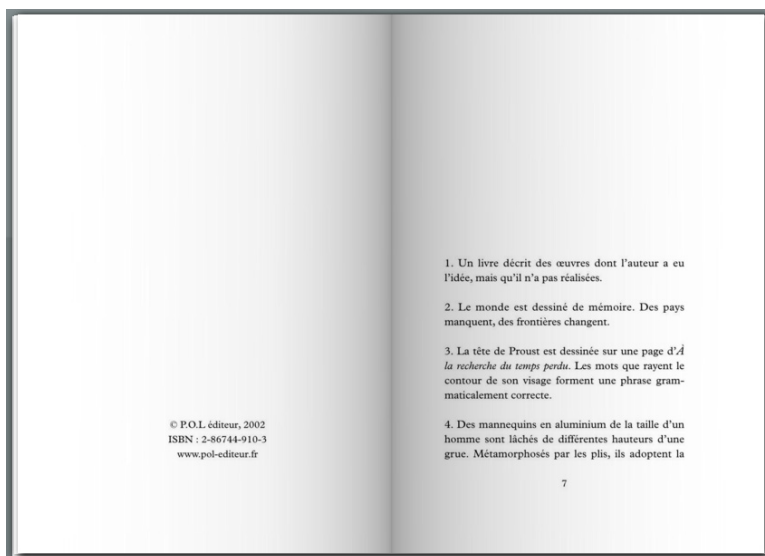
Comment le futur ne se montre pas

A.

Edouard Levé

Œuvres,
2002

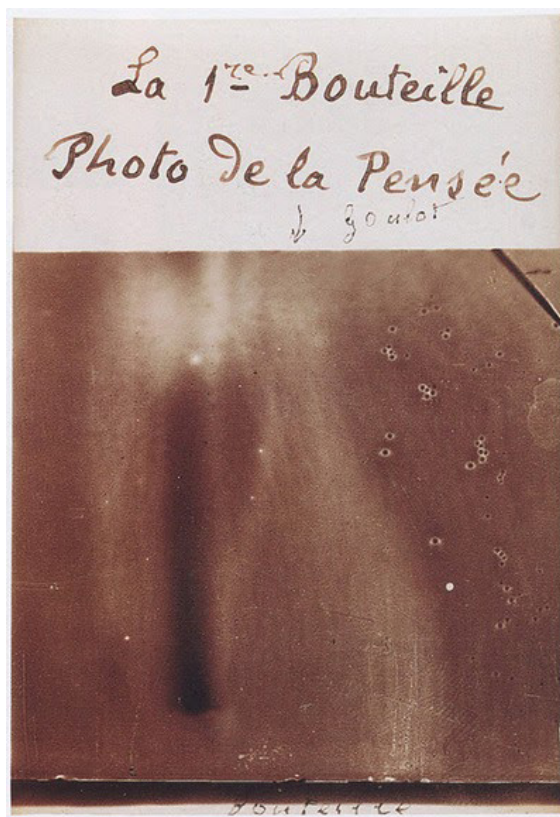
livre d'artiste,
éd. POL,
208 pages



B.

Louis Darget
La première bouteille,
27 mai 1896

tirage argentique
91 x 65 cm



Comment le futur ne se montre pas

FORME VISUELLE ET MUTISME TEMPOREL

Sans légende, il n'aurait plus lieu d'invoquer le futur. Les allégories fonctionneraient certainement à d'autres niveaux poétiques mais en ce qui concerne l'avenir, c'est par le titre qu'il *prend sens*. À ce postulat il convient d'apporter des exemples ; certains s'entourent de textes critiques d'ores et déjà existants qui permettent d'analyser avec plus de précision la futurité de leur propos, alors que d'autres sont plus indépendants, discrets, et ne pourront que s'évoquer dans la relation titre-œuvre discutée ici, sans d'avantage de commentaire. L'ensemble de ces propositions pourrait faire l'objet d'une collection, d'un catalogue en cours d'emplissage, mais la mission de les identifier tous se limite aux réalités de la recherche et de l'usage de (ou des) langues. Comme pour *Teaser de recherche*, ce début de collection aura été possible en recherchant une entrée commune pour chaque œuvre qu'elle réunit : les termes « futur » ou « avenir » pour ce qui est du français, « future » ou « tomorrow » ou encore les modaux « will », « won't », « shall » qui permettent de conjuguer le futur simple en anglais, ainsi que « futuro » en espagnol ou en italien qui s'est révélé fructueux en terme de références littéraires et artistiques – preuve en est que le mot est approché à l'art dès le début du XX^{ème} avec le futurisme italien, avant qu'il ne motive des considérations contemporaines que développent principalement le design et l'architecture italienne. Pour commencer une telle investigation il faut faire face à l'impasse que représente une bibliothèque : il est impensable de rechercher des œuvres par leur titre en s'aventurant dans les bases de données bibliothécaires car celles-ci ne renseignent sur l'entrée « futur » que via le titre de l'ouvrage, le nom de l'auteur ou comme mot clé lié au domaine. Avec des ouvrages numérisés il est possible d'effectuer le « contrôle + F » dans la mesure où un indice tel que le thème ou le domaine permet de penser qu'on y trouvera avec pertinence ce que l'on cherche. La première lacune à cette collection est tout d'abord les livres papier. Au hasard des lectures de catalogues d'expositions, monographiques, ou même théoriques, il m'est arrivé de trouver des œuvres titrées avec les termes qui m'intéressent (renvoyant au futur). Le hasard a cependant ses limites pour mener une telle recherche, tout comme mes propres connaissances ne suffisent pas – du moins pas encore – à lister un nombre conséquent d'œuvres qui discutent l'avenir. Il m'a fallu consulter des archives par référencement tel que le site VVORK¹, qui permet une recherche par mots clés, ou encore les archives de FRAC ou de certains musées.

Une distinction est à faire dès à présent entre ces œuvres titrées que je cherche et la problématique de l'avenir qui motive certaines expositions, elles-mêmes composées d'œuvres discutant la question sans être titrées d'un terme renvoyant au futur. Ces œuvres exposées sous l'égide d'un commissariat qui s'intéresse à l'avenir n'ont pas directement de titre qui laisse penser qu'elles questionnent l'avenir ; je mentionnerai par la suite un ensemble d'expositions récentes qui proposent cette autre expérience artistique du concept de futur. Au contraire, les œuvres titrées d'un terme renvoyant au futur sont autonomes : elles le discutent sciemment, sans intermédiaire, selon la volonté qu'a eue l'artiste de leur apposer cette étiquette. Jusqu'alors j'en ai relevé peu, toutes postérieures aux années

1. Disponible sur <www.vvork.com>, consulté le 21 septembre 2016.

2000. De quoi suggérer la naissance d'un mouvement artistique dont le caractère commun est l'intérêt pour l'avenir post-millénaire, avec comme particularité plastique de ne pas chercher à figurer des réalités futures, des anticipations et prévisions futuristes. Je vais présenter quelques unes de ces propositions mais il sera aussi important, dans le cadre de mon intérêt quand au rapport titre-forme visuelle, d'observer l'ensemble des documents iconographiques et l'ensemble de leurs titres, séparément.

Il est opportun de faire participer Laurent Montaron à cette collection au premier motif qu'il s'imprègne de la divination, de l'anticipation, des utopies mais surtout qu'il emploie textuellement la notion de futur à travers le titre ou la légende. L'Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes en atteste comme suit : « L'importance que Laurent Montaron accorde à l'interprétation se matérialise par le rôle des titres et des légendes et par la présence de nombreux indices dans ses œuvres, qui préservent la dimension énigmatique de l'ensemble. Elle permet aussi d'orienter son propos sur l'articulation des sciences aux croyances, à travers l'évocation des pratiques divinatoires »².

A. p. 79 Le titre : *What remains is future* d'une œuvre filmique qu'il a produit en 2006 en est l'exemple le plus pertinent. Ce film (à l'aspect daté) de Laurent Montaron immortalise un événement à l'ampleur symbolique puissante : la consommation du Zeppelin LZ 129 Hindenburg, monument de la propagande nazie. Son arrivée à Lakehurst (New Jersey) près de New York fut filmée par plusieurs compagnies cinématographiques et commentée à la radio dans la foulée ; il s'agit d'une des premières couvertures médiatique audiovisuelle d'accident. À ce passé se superpose la naissance d'une immédiateté de l'information médiatique, dont nous héritons aujourd'hui. Le Zeppelin LZ 129 Hindenburg embrase aussi avec lui l'avenir potentiel que l'essor des dirigeables promettait ; sa chute exemplifie la possible versatilité du futur, symptomatiquement incarné en évolutions technologiques naissantes qui, lorsqu'elles échouent, s'oublient ou reviennent à l'état de projet. Les images fabriquées par Laurent Montaron font le mélange des temporalités (du passé à l'immédiateté, de l'utopie à la chute). Le terme « images », qui remplace par acception la notion de « vidéo », fonctionne aussi au titre de l'effet d'anaglyphe qui dédouble, littéralement, la matière du film en teintes rouge et cyan. Ce procédé permet de reconstituer une impression de relief – une profondeur entre le spectateur et la surface – supplémentaire à la perspective inhérente à la dimension de l'image. Or, *What remains is future* ne propose pas au spectateur de lunettes spéciales permettant de compléter le principe optique que l'anaglyphe sous-tend. Il y a seulement à voir les fondations d'un effet visuel non accompli, le projet d'une autre dimension. Le « remains » du titre renvoie à cette frustration avant de renvoyer à ce qui reste : après la chute, après la promesse moderniste des dirigeables, après le passé, le futur demeure. Laurent Montaron suggère, par la concordance du titre et de la proposition filmique, une séparation entre l'utopie (ses icônes) et le futur. Lorsque l'utopie échoue et que l'œil ne peut pas voir ce qui a été promis à la vue, il reste l'imagination. Finalement, le recours au titre (donc au terme de « futur ») ajoute à l'expérience de l'utopie en perdition

2. Voir. l'introduction de la pratique de Laurent Montaron, sur le site de l'Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/ Rhône-Alpes, disponible sur <http://i-ac.eu/fr/artistes/3_laurent-montaron>, consulté le 5 septembre 2016.

l'occasion de resituer le lieu de l'avenir. *What remains is future* n'est pas *What remains is the history of future(s)*. C'est sans nostalgie que l'énoncé proposé par Laurent Montaron s'émancipe de ce que l'utopie avait à offrir — parfois au dépend de ce qu'elle délaissait — et qu'il laisse au spectateur à voir, ou mal voir, par l'anomalie anaglyphique : un futur hésitant sous forme d'entre-deux temporel. L'œuvre confère à la notion de futur une occasion particulière de s'incarner ; il tient à nous d'interpréter le futur selon l'argument sensible que Laurent Montaron nous propose.

On trouvera chez Regina de Miguel, artiste d'origine espagnole et vivant à Berlin, une affection similaire pour la notion d'avenir et son apparition dans les ruines et les choses délaissées. Sa pratique varie entre image fixe, vidéos, éléments sculpturaux, documentations, et s'attache dans son ensemble à discuter les interprétations scientifiques de l'univers, du cosmos et des complexités temporelles qui y sont relatives. La plupart des formes qu'elle expose sont légendées, appuyées par des textes de sa production tels que des fragments poétiques, afin d'augmenter l'expérience des formes visuelles de récits. *Map of the abandoned future* coïncide avec l'équation titre-œuvre étudiée ici et ajoute au mystère de ce rapport une légende supplémentaire pour le préciser. Le titre est traduisible en « Carte du futur abandonné ». Il s'agit de nous diriger, d'ores et déjà, dans un registre des repères et de la localisation, ce qui, à double échelle, est autant valable pour la reconnaissance du sujet de l'image (il s'agit d'un lieu) et du futur dont il est question à travers le titre. La légende complète le mutisme dont l'image souffre — sans elle il n'aurait pas été possible d'accorder à l'image l'identification au futur que le titre invoque — en détaillant ce que les idéogrammes désignent. « Restes » / « absences » / « fragmentation » / « improductivité » / « vide » / « perte de mémoire » / « imprécision » / « sans horizon futur » / « éloignement » / « inutilité » / « expectation » / « provisoirement » / « fuite » / « indéfinition » / « banalité » / « rencontre » / « mobilité » / « externalité » / « sans limite certaine » / « multiplicité » / « communication ». Les termes font parler ce que l'image ne dit pas d'elle-même. La légende trouve son rôle dans l'identification de ce lieu en friche à un terrain vague dont l'apparent délabrement et l'abandon repose sur une vacuité propre au lecteur : il revient à nous de reconnaître les caractères poétiques et complexes. Le « terrain vague » (la légende se sous-titre ainsi) selon Regina de Miguel est une affaire de conscience plus que d'état de fait ; elle s'appuie sur la définition donnée par Ignasi de Solà-Morales i Rubio qui aborde cet espace comme étant à la fois vacant et illimité. La désignation de « futur abandonné » renvoie ici à un futur archéologique (un *archéo-futurisme*) en cela qu'il s'agit de reconnaître et d'exhumer des promesses d'avenir dans des environnements ou éléments délaissés. La légende ne nous apprend finalement rien du lieu géographique, de l'histoire précise ou des raisons pour lesquelles cet endroit est devenu un terrain vague ; le propos est ailleurs. Regina de Miguel s'appuie en fait sur l'incapacité à décrire concrètement le visible pour repenser allégoriquement le concept de futur, jusqu'aux expériences qu'on peut en faire. L'image, adjointe de son titre et de sa légende faite de notions abstraites nous donne à imaginer la matière même de notre rapport à l'avenir en en faisant la cartographie conceptuelle. L'avenir est ce terrain vague — également le lieu de tous les autres futurs abandonnés et devenus ruines — qui tient dans un complexe équilibre de fuite, de mobilité, d'expectation,

B.
p. 79

de rencontres, et de toutes les autres notions que la légende fait adroitement coordonner pour enrichir l'image, muette lorsqu'elle est seule.

C.
p. 79

Au-delà même des limites de la fixité des formes, de leur mutisme, il est possible de surenchérir de sens pour pallier ce vide que crée la distance œuvre-titre en ayant recours à des stratégies d'exposition et en donnant des règles au temps de monstration et à l'existence des pièces. J'évoquais Gianni Motti qui donne à notre regard de spectateur une position paradoxalement éternaliste (notre nature physique nous le refusera) et travaille ainsi le temps comme une matière, une composante de l'œuvre centrale notamment dans l'appréhension du concept d'avenir, au regard de la durée ou de l'instant. Pierre Clément, lui, aborde son propre travail d'une manière radicale quant à son exposition : il choisit d'accorder à chaque forme une unique durée d'exposition et ne réitérera pas leur présence ultérieurement. Chaque forme n'est montrée que lorsqu'elle est montrée en espace d'exposition ; en être spectateur relève de l'événement éphémère ce qui, dans le cas de sa pièce titrée *Future plan*, donne un sens particulier à l'expérience du temps doublement en question. Il s'agit d'une sculpture superposant des matériaux propres à la confection précise que tout artiste a eu un jour l'occasion de manipuler (plaque de verre, papier bulle, planche de découpe avec traits réglés et emballage plastique thermoformé). L'assemblage laisse penser qu'il a été fait sur le vif, à la hâte, comme une œuvre précaire. C'est d'ailleurs ainsi que sa pratique décuple les formes : par une succession continue d'expérimentations – le terme n'enlève rien à la maîtrise et la richesse de chacune –, les œuvres passent les unes après les autres dans un flux irrévocable propre à la pensée du temps selon un écoulement linéaire. Le futur tel que Pierre Clément le propose est alors à voir comme une planification minutieuse mais rapide ; un équilibre de l'inclinaison afin que le présent bascule vers un après transparent. Il est aussi à penser, au regard de sa méthode, comme une unique et brève tentative qui n'aura lieu qu'une fois pour lui. Rien n'est dit qu'il n'emploie pas plus tard le titre de *Future plan* pour une nouvelle forme, sans doute ne le fera-t-il pas. Le titre et la documentation iconographique qu'on peut trouver sur son site, ainsi que toutes les autres formes qu'il a produit jusqu'alors, sont les vestiges d'une pratique *in tempore*. Elle n'est plus *in situ* (dans le lieu d'exposition), plus *in tempestas* (dans la durée de l'exposition). L'instant décisif de fabriquer une allégorie de l'avenir est passé ; Pierre Clément en fait un geste auctorial, presque d'« atelier » et définit visuellement et temporellement le futur comme une création éphémère. Il tient à nous d'en être aussi les auteurs afin qu'il n'ait pas déjà été tenté, une bonne fois pour toutes.

D.
p. 80

Olafur Eliasson, dont l'attrait pour les dispositifs inclusifs est connu, produit une œuvre titrée *Your felt future* (en 2011) et qui inspira visiblement son exposition monographique *Your emotional future* produite à la même date que la création de son œuvre. Difficile de définir quoi de l'exposition ou de l'œuvre influence l'autre. Le projet commissarial s'accommode d'une ambition humaniste et relationnelle qui entend s'employer sur le long terme ; ainsi seulement le « futur » est invoqué. Tandis que la pièce *Your felt future* est une installation adaptée au plafond d'une des salles de l'espace d'exposition du Pinchuk Art Center et qui consiste en un miroir déformant, courbé selon l'aspect de la surface d'une

mer assez calme. Les spectateurs passant dans l'espace regardent ce ciel aqueux au-dessus d'eux et observent le reflet altéré de leur passage. L'image d'eux-mêmes se figure, se défigure et se re-figure, suivant les formes de cette surface damoclessienne : affubler ainsi le plafond du concept de futur renvoie à une conception stratifiée des temps selon laquelle le passé est sous le présent, et le présent sous le futur. Olafur Eliasson propose de ressentir (*felt*) l'avenir comme une déformation du réel redistribué par un principe spéculaire ; de l'observation par le miroir (*specularis*) et par la pensée théorique (sur *speculatio*). Le dispositif, assumé comme relatant du futur, peut se définir comme une *hétérotopie* au sens paradoxal que Michel Foucault donne au miroir comme objet exemplaire d'être un lieu physique de l'utopie³. Si le futur est allégorisé en miroir, il n'est pourtant pas marqué par un ensemble de contenus – ce serait, en revanche, la fonction utopique. « Le futur [est] ressenti », selon le titre, donc est donné à penser comme relevant du ressenti. Selon la forme, il est donné à voir (en toute invisibilité) par les mouvements propres aux spectateurs devenus simultanément acteurs et témoins non pas du futur, mais de leur conceptualisation du futur – dans ce cas, le visible est astreint au transport du pensable, de l'importance du titre, sans quoi il ne serait qu'un vague effet d'optique déformant.

L'*allégorisation* est encore plus assumée comme telle chez l'artiste (et écrivain) Camille De Toledo, invité à réaliser trois expositions du « cycle de Leipzig » en 2015 au centre d'art contemporain de la Halle 14 à Spinnerei. Il définit ses pièces comme suit : « [elles] cherchent à redéfinir notre temps et ses avenir selon un régime d'historicité de possibles, de potentialités, accomplissant rituellement une coupure entre une époque cernée d'impossibilités, d'effondrements, de ruines, de dettes et une époque dédiée à ce qui pourrait être, à maintenir le pouvoir être de toutes les choses et les êtres »⁴. Cet intitulé éloquent — il tranche et se distancie des propos récurrents d'avenir dystopiques ou de futurisme technologique — est incarné par des formes minimales et très épurées. Lors de *L'EXPOSITION POTENTIELLE* il proposa l'installation *L'arc des futurs possibles*, accompagnée par la suite du récit détaillé de son déroulement (montage, formes fixes de l'exposition et activation des éléments par des enfants durant le vernissage) dans le livre *Les Potentiels du temps*⁵. L'espace d'exposition était uniquement investi par un fagot de flèches réalisées à la main posé au sol, trois arcs en bois posés entre sol et mur, quelques flèches ayant un embout en caoutchouc, puis un arc et une flèche suspendus par des câbles : l'arc suspendu en l'air par le sol et le plafond, la flèche à l'horizontale par un câble en acier, dirigée à l'opposé de l'arc de sorte qu'elle semblait avancer à l'envers. D'une part, cette installation statique et non-activable renvoyait à une anomalie chronologique d'une flèche de futur partant vers le passé. C'est une des conceptions de l'avenir qu'il souhaitait invoquer : celle qu'utilise par exemple les Aymara, en langue quechua, qui donne au futur un sens grammatical lié au passé, car le destin repose sur leurs ancêtres et leurs traditions. Le fagot de flèches manifeste d'une frustration à laisser là, au repos, un ensemble de tentatives rendues inertes : les futurs du passés — Elie During aurait choisi de les ré-inspecter, une à une, et de leur donner de

E.
p. 80
-81

3. Voir. FOUCAULT, Michel, *Le Corps Utopique - Les Hétérotopies*, Éditions Lignes, Paris, 2009.

4. Voir. le site web de Camille De Toledo, disponible sur <<http://toledo-archives.net/oeuvres/lexposition-potentielle-2/>>, consulté le 11 septembre 2016.

5. DE TOLEDO, Camille, *Les Potentiels du temps*, op. cit. p. 30.

nouveaux horizons. Enfin, lors du vernissage, trois enfants furent autorisés à jouer avec les trois arcs-jouets. Ils formèrent la triade du passé, du présent et du futur, lançant chacun des flèches dans des directions variées : « [...] chaque flèche que nous parvenions à suivre était, pour nous, matériellement, une possibilité d'avenir »⁶. Pour Camille De Toledo, cette activation par des enfants d'objets si minimaux, si usuels au jeu, est un réservoir puissant de symboles temporels. Alors le temps et ses variations s'expérimentent à travers des objets et des éléments dont les usages et les fins se voient être détournés, dérivés, afin d'*imager*. Paul Ricoeur aurait soutenu cette allégorie de l'*Arc des futurs possibles* – qui va de pair avec la (ou les) flèche(s) des temps – présentée par Camille De Toledo qui apprécie d'y être affilié en citant les mots : « Le passé [...] demeure vivant dans la mémoire grâce, je dirai, aux flèches du futur qui n'ont pas été tirées ou dont la trajectoire a été interrompue. En ce sens le futur inaccompli du passé constitue peut-être la part la plus riche d'une tradition »⁷. L'arc est pour l'artiste l'objet qui exemplifie un enchevêtrement historique fait d'angles et de tensions entre les époques ; les enfants, en adéquation avec cette allégorie, y font les plus justes acteurs. Le titre « Arc des futurs possibles », une fois traduit, concordait avec le double sens de *arch* (l'arc et l'arche). Symboliquement, il s'agissait pour Camille De Toledo de préciser par le titre les moindres rebonds sémantiques afin d'augmenter et d'enrichir le sens des formes à voir. Ainsi, l'arc était à la fois à *traduire* comme une machine temporelle de l'élan, permis par une courbure matérielle et symbolique (la courbure du bois et du temps), et il était aussi ce navire mythologique qui transportait la vie restante malgré un apocalypse (une fin de temps), une machine de survivance temporelle.

Mes tentatives à décrire ces pièces et d'en interpréter le sens sont autant fragiles qu'elles s'appuient d'abord sur la signification du titre. Faire coïncider l'interprétation du titre et celle de l'œuvre créer parfois plus de questions qu'on espère de réponses, précisément lorsque le titre amène des concepts invisibles. Notre incapacité à traduire avec certitude une compréhension de l'ensemble est pourtant un échec salutaire : mieux vaut préférer le futur comme un ensemble de tentatives et d'hypothèses qu'une entreprise dominante de connaissance véridique. Les œuvres aperçues ici, composant un mouvement non exhaustif, nous permettent de conclure d'un effet futurisant particulier : ce temps *supplémentaire* ne s'implique pas dans la lecture de l'œuvre sans légende. La forme plastique est donc ouverte à deux modes d'expériences temporelles distinctes qui sont : d'une part la temporalité propre à l'œuvre – s'il s'agit d'une vidéo, d'une installation qui nécessite un mouvement du spectateur pour l'observer intégralement, etc., bien que dans les exemples apportés ici il s'agisse plutôt d'images ou d'installations appréciables synchroniquement –, et d'autre part l'expérience cognitive propre à la comparaison du titre futurisant (ses termes renvoient au futur) à l'œuvre selon un écart *illégitime*. Illégitime car il n'y a pas lieu d'identifier, sans l'aide du titre, ces œuvres comme relatives à l'avenir ; la comparaison qui s'opère ne peut pas être la conséquence d'un processus d'illustration ou de représentation visuelle. Il est pourtant courant d'employer ces termes parce que l'on croit savoir, sans légende, que

6. Idem. p. 217.

7. idem. p. 214 ; mots de Paul Ricoeur parus en 1994, dans un article intitulé « identité narrative et communauté historique ».

des *rétrocipations*⁸ sont des représentations de futurs à présent caducs. Elie During nous avertit pourtant à propos des images rétro-futuristes : « La science fiction n'est pas une machine à produire des "images" du futur – et cela vaut évidemment aussi des images rétro-futuristes –, mais plutôt une machine à nous défamiliariser, une machine à restructurer le rapport que nous entretenons à notre propre présent en nous renvoyant l'image de notre présent comme celle d'un "lointain passé d'un monde futur" »⁹. Dans le cas de ces images, le titre ne rajoute à la forme visuelle qu'une étiquette tautologique qui n'a pas valeur de correspondance réelle. De même, on ne peut décemment pas affirmer comprendre un quelconque lien avec l'avenir en observant la sculpture de Pierre Clément. J'irai même plus loin dans la critique de la possibilité d'attribuer sans légende, sans titre, la valeur de futurité à une forme visuelle.

Car on pourrait objecter à cette étude qu'elle n'évoque pas les nouvelles (actuelles) tentatives de représenter l'avenir à travers des projets technologiques présentés visuellement, des images virtuelles qui nous proposent des modes de vie et environnement dont l'application n'a pas encore eu cours. La réponse est simplement qu'il en a toujours été ainsi pour ces tentatives de revendiquer l'avenir comme étant la valeur refuge de leur propos et que, pour autant, il n'y avait pas de quoi gager de leur réussite, donc de leur *a priori* futurité. Nous avons pris l'habitude de considérer comme « futuriste » toute proposition qui choisit sciemment de ne pas être un projet *au présent* ; mais pourquoi l'affilier dès lors *au futur* ? Car si le futur se transforme par principe en présent – la vision déterministe du temps –, il entraîne la validité ou l'invalidité de la promesse tenue. Or, ces tentatives veulent survivre à la critique au présent au motif que leur destination est à venir, qu'il est dès lors impertinent de les juger avant leur échéance. En refusant que leur contenu se compare au présent duquel il se veut éloigné, et à vérifier donc ultérieurement, le futurisme (pré)daté n'assume pas son propos comme le ferait toute utopie. Il ne se reconnaît pas sans datation future, bien que le futur n'existe pas plus lorsqu'il est daté que lorsqu'il ne l'est pas. Ce futurisme est pourtant courant dans la science-fiction, même celle qui se veut la plus réaliste. Elie During nous dit aussi « qu'elle encourage une autoréflexivité pathologique qui est le revers de l'atrophie de l'imagination utopique » et ajoute qu'« il s'agit, en somme, de dramatiser notre incapacité à imaginer le futur [...] »¹⁰. Chercher à donner une représentation à l'avenir – en donner une alors qu'on pourrait les imaginer multiples, c'est un tord en soi –, que ce soit positivement (par le progrès) ou négativement (par le déclin) revient à œuvrer à rebours de l'élan utopiste. On doit avant tout au concept d'utopie son invention dans le fabuleux livre de Thomas More : *L'utopie*¹¹. Bien que l'acception soit rattachée à tort à l'avenir, More a bâti ce terme sur l'étymologie signifiant « nulle-part » pour définir son île imaginaire, qu'on a parfois même interprétée par « île heureuse »¹². L'ouvrage, datant du 16^e siècle, narre le voyage de l'interlocuteur – également imaginaire – de More qui lui raconte cette île comme étant le lieu qui accueille le meilleur système politique et sociétal au monde. La fiction littéraire de Thomas More lui permet

8. C'est à dire des représentations passées d'un avenir daté ayant dépassé actuellement son échéance.

9. DURING, Elie, *Le futur n'existe pas : rétrotypes*, p. 43, *op. cit.* p. 43.

10. Idem.

11. Voir. *L'utopie*, ed. Librio, Juillet 2016.

12. Idem. p. 53.

d'imaginer avec la plus grande liberté permise, et ce malgré sa haute fonction auprès du roi d'Angleterre, un système idéal selon ses principes propres. Toutefois, *L'utopie* est aussi un idéal à demi-assumé dans la mesure où More ne se représente qu'en auditeur attentif (c'est le personnage nommé Raphaël qui raconte). Ce détour par la fiction, par l'imaginaire, définit l'idéal utopique dans l'oscillation entre programme et projet. L'utopie ne renvoie certainement pas au futur comme temps ultérieur au présent mais comme lieu imaginaire *atemporel*. Mieux vaut-il alors ne pas affilier un projet utopique à un futur qu'on date si l'on souhaite qu'il serve de modèle. Car pour qu'une utopie fonctionne, il la faut atemporelle. Elle doit vivre en tant que le projet d'organisations réalistes n'ayant pas eu lieu jusqu'à présent. Si on se donne les moyens de vérifier son opérance, cela devient du présent ; le cas contraire, elle reste évasivement reportée et méritera peut-être une actualisation, tel que le souhaite Elie During pour certains des rétrotypes qu'il a en faveur. *Utopistes* sont les projets sans échéance ; *futuristes* sont les projets aux ambitions prédatées. Elie During aura aussi précisé que formuler l'avenir c'est « [...] rendre visibles des lignes de devenir qui sont déjà actives dans le présent, sans verser dans l'anticipation ni la futurologie. Pas de table rase, ni de vision d'apocalypse : dans les deux cas, l'artiste se pose en visionnaire, quand il ne fait pas la leçon ; il s' imagine pouvoir relayer l'imaginaire défailant de la société en se dotant d'un espace de projection global, qui risque toujours de fonctionner comme une espèce d'attrape-mouche géant pour les obsessions et les fantasmes qui flottent dans l'air du temps »¹³. Les œuvres de Laurent Montaron, Regina de Miguel, Pierre Clément et Oliafur Eliasson, pour ne citer qu'elles, participent d'une troisième catégorie qui s'émancipe dans ambitions vaines des deux premières. Leur futurité accueille plutôt toute proposition qui, n'évoquant pas l'avenir par l'usage de la date, l'évoque à travers l'emploi direct de mots futurisants. L'enjeu de cette troisième mouvance est moins de proposer du contenu pour l'avenir que de réfléchir à sa définition et à l'expérience poétique qui résulte de son concept. En somme, marquer la nuance entre « montrer ce qui va être » et « montrer comment penser ce qui va être » — et sans en préciser l'échéance. Ces œuvres ont en commun la volonté assumée de *donner à voir* le futur tel qu'il peut être *donné à penser*. Ni contenu ni révélations prémonitoires ne sont en jeu. Ils débattent de la matière même de l'avenir et des conditions de son appellation.

Mais l'approche de l'avenir en arts-plastiques ne s'arrête pas aux seules œuvres indépendantes produites par les artistes. Des commissaires proposent des projets d'exposition et réunissent des œuvres qui, selon eux, participent de ces problématiques et créent un rapport encore différent à la visualisation du futur ou, plus modestement, de la *futurité*. Leurs tentatives surpassent la catégorisation formulée juste avant et qui déterminait pour les œuvres si leur rapport au futur était d'ordre conceptuel, pré visionnaire, ou s'il s'agissait en fait d'utopie. Les possibilités d'appréhender l'avenir à travers les expositions sont encore plus larges. Car autour d'un même projet (commissarial) à discuter l'avenir les œuvres convoquées à en être les arguments peuvent tout à fait agir par digression. Quand l'une peut discuter les mécanismes de la divination, une autre peut proposer

13. DURING, Elie, « Prototype présent », en conversation avec Christophe Bergaguer et Marie Péjus, in « Ce qui devient, ce qui revient », Opuscule 2/5 du catalogue *Ce qui vient*, les ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, ed. Les presses du réel, 2010, p. 55.

des visualisations de cités dites futuristes, ou quand une œuvre parle d'un cataclysme écologique à venir, la suivante peut enchérir sur l'atemporalité du futur ; et ce au sein de la même exposition. C'est l'amalgame. Penser au futur et tenter d'en restituer « l'état actuel » parmi les champs de la création, peut vite mener à croire que discuter du futur signifie convoquer tout ce qui relate de l'après-présent (chronologiquement) sans distinguer entre rétro-futurisme, futurisme-rétro, divination, anticipation, utopie, utopies futures, dystopies futures, catastrophisme, ou avenir conceptuel, toutes les précieuses nuances. Il serait laborieux d'observer minutieusement une exposition dans le détail de ces choix et d'analyser les relations entre les œuvres à la première raison que — c'est la différence notable à observer avec les œuvres aux titres futurisant — beaucoup des œuvres invoquées n'ont pas légitimement de rapport avec l'avenir, ni par leur titre, ni par leur contenu. Les commissaires réunissent ces formulations plastiques selon une problématique futurisante qui creuse un sillon conceptuel à l'avenir que les œuvres vont remplir ou déborder. Les occurrences sont plus simples à trouver pour les expositions que pour les œuvres indépendantes mais requièrent un tri considérable. Même dans le champ de l'art certaines expositions invoque le terme « futur » en synonyme d'avant-garde et d'hyper-nouveauté, comme un appât marketing qui suggère : « les œuvres exposées ici sont d'une telle nouveauté, un tel avant-gardisme — pourtant il semble que l'art ne se prolonge plus par avant-gardes successives –, que le futur de l'art y est déjà présent ». C'est la pire formulation envisageable ; quoiqu'on pourrait imaginer sur un mode dérisoire, ironique, faire reposer sur une telle promesse un projet contradictoire et que les œuvres puissent, par exemple, ralentir cette futurité et questionner le présent et ses horizons. Cependant, à travers de nombreuses tentatives de le questionner, les commissaires proposent très souvent un à-côté de l'avenir car l'ensemble de leurs choix ne veulent pas forcément du même futur (ambitions, fantasmes)– ce qui n'est pas problématique pour mener un questionnement à son sujet – mais surtout ne s'accordent pas sur sa consistance : le futur comme lieu , comme temps, comme idée, comme mode grammatical, comme ouverture, comme réalités alternatives, comme modes possibles ou encore comme rétrotype.

Certains comme Laurent Grasso réussissent à définir assez clairement le futur qu'ils souhaitent discuter. Il est avant tout artiste et produit des œuvres dont certaines expriment une certaine futurité par leur titre : *Memories of the future* (2010), un néon qui paraphrase le titre (ou l'inverse) dans une boîte en plexiglas noire, et *Future archeology* (2012) qui relève exactement du même principe formel. Les deux œuvres sont en quelque sorte les logos d'elles-mêmes. Les concepts de « mémoires du futur » et d'« archéologie future » se voient en lumière néon mais ne montrent rien d'autre que leur textualité spectaculaire ; elles ne sont pas vraiment des exemples d'allégorisation de l'avenir (qu'il passe par la mémoire ou l'archéologie). Toutefois, il est notable de les ramener aux expositions dirigées par Laurent Grasso qui les y présentaient, parmi bien d'autres œuvres plus mystérieuses, et qui portent les mêmes titres : *Memories of the future*, du 25 juin au 30 juillet 2010, à la Galerie Sean Kelly à New York, réunissant les œuvres de Daniel Arsham, Davide Balliano, Matthias Bitzer, Martin Boyce, Pablo Bronstein, Ross Chisholm, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Laurent Grasso, Marine Hugonnier, Louise Lawler, Benoît Maire, David Maljkovic, Rita McBride,

F. et F'
p. 81

EXP.1
p. 84

Christopher Orr, Pietro Roccasalva, Markus Schinwald, Claudia Wieser et lui-même ; ainsi que *Future Archeology*, du 26 avril au 16 juin 2012, à la galerie Edouard Malingue à Hong Kong, celle-ci étant monographique. Pour la première, Laurent Grasso réunit différents artistes autour de l'anachronisme tel que Pablo Bronstein avec *Neoclassical Building with New Facade in the Style of Michael Graves* (2005) qui fait se confondre l'architecture antique en néo-classique, et creuse un écart temporel fictif laissant croire à une lubie futuriste d'un architecte de l'ère antique. On y trouve aussi *l'Elevage de poussières* (1920) de Marcel Duchamp qui témoigne de la tentative hasardeuse de donner forme au temps qui passe, d'en cultiver l'observation ; ou les *Studies into the past* de Laurent Grasso, série qui ajoute à des peintures de la renaissance des éléments stellaires, inquiétants, qui relèvent d'une pré-inquiétude (fictive) pour l'apocalypse. Si d'autres paraissent un peu plus éloignées des voies de futurité qui se trament clairement chez Laurent Grasso, elles ajoutent à la réflexion d'ensemble (sur la mémoire de l'avenir) un certain mystère ; il n'y a pas de quoi leur reprocher qu'elles discutent le mauvais futur, mais plutôt qu'elles vont ailleurs, que leur anachronisme est différent. C'est peut-être là les limites de la futurité évoquée, bien que relative à la mémoire, elle se perd dans une contemporanéité qui discute avec son histoire plus que dans un passé qui discute avec son futur. L'historien d'art Arnould Pierre — qui écrivit aussi *Futur Antérieur – art contemporain et rétrocipation*¹⁴ — évoqua, dans un texte sur l'exposition, la position de Giorgio Agamben quant à la contemporanéité qui repose sur un certain décalage sur son temps. *Memories of the future* peut aussi signifier que le présent consiste en mémoires lorsqu'il se pense lui-même, qu'il s'*archéologise*, qu'il est le contemporain agambenien décalé de son époque, en projection astrale, et donc qu'il pose les fondements d'un dialogue avec le futur. L'exposition *Future Archeology* rassemblait certaines mêmes œuvres de Laurent Grasso et présentait davantage un rapport au futur passant par la projective et l'anachronisme scientifique. En ce sens, le titre de l'exposition est moins trompeur que le précédent. Le projet curatorial de *Future Archeology* est pourtant un projet artistique (exposition monographique) ; lorsque Laurent Grasso réunit d'autres artistes pour discuter les mémoires du futur il crée des écarts, des anachronismes dans les anachronismes, et permet plusieurs niveaux de futurs (le futur dans les œuvres et le futur que sont certaines œuvres au regard de certaines autres). Le commissariat réunissant plusieurs générations d'artistes aura eu le bénéfice que son titre fasse écho de différentes façons sans pour autant que celles-ci se contredisent maladroitement.

La commissaire Raphaële Jeune posait clairement les termes de ce que peuvent les artistes, intellectuels et chercheurs, quant aux différentes crises (financière, géopolitique, environnementale,...etc) et « [...] du rôle qu'ils auront à jouer pour prendre en main à leur manière, avec leurs outils, des questions essentielles pour la suite. Et la première d'entre elles semble être : que veut dire penser l'avenir aujourd'hui ? »¹⁵. *Ce qu'ils peuvent* est avant tout *ce qu'il peuvent penser* ; c'est à dire rediriger la question de leur pouvoir d'agir vers la question de leurs limites conceptuelles, théoriques et plastiques qui bordent leur rapport à

14. Ed. M19, 2012, collection 20/27, op. cit. p. 14, 43.

15. « Question de sens », in « Ce qui vient à nous », Opuscule 1/5 du catalogue *Ce qui vient*, les ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, ed. Les presses du réel, 2010, p. 2

l'avenir. Raphaële Jeune espère qu'on puisse dépasser la dialectique activité-passivité qui étreint la condition postmoderne en se repenchant sur la notion d'avenir, sur sa signification. Les œuvres qui occupent cette biennale n'ont pourtant pas explicitement à y voir, mise à part *Coming soon* (2010) de Pierre Bismuth, *A festa do fim do mundo*¹⁶(2008) de Mauro Cerqueira, *Le futur doit être dangereux* (2005) de Dora Garcia, *The future of your head*¹⁷ (2008) de Basim Magdy, *Futurs antérieurs, XXIe siècle* (2006) de Marie Velardi, *Le journal d'anticipation* (2010) de Jocelyn Cottencin, *The shape of things to come*¹⁸ (2010) de Benoît-Marie Moriceau, *L'avenir dure longtemps, Appendix, Rennes* (2010) de Société Réaliste, pour qui les titres sont explicitement des appels à considérer que leur œuvre discute le futur. Toutefois, ces huit œuvres — parmi les quarante-sept présentes dans la Biennale — n'actent pas pour un même rapport au futur. *Coming soon*, de 2010, (Pierre Bismuth) est un néon au lettrage gothique et au teint verdoyant qui continue une longue série d'autres néons *Coming soon* (2005, 2006, 2008, 2012) et de dessins au fusain. Cette phrase place le spectateur dans une position d'attente fictive face à une forme qui ne va visiblement pas être autre chose qu'elle-même. Rien ne va venir. Car la lecture de l'injonction remplace la possibilité d'imaginer autre chose. Toutefois, Pierre Bismuth en aura décliné les styles et produit une petite collection d'enseignes de l'attente ; dans cette mesure, son œuvre sérielle dérive progressivement. Ce n'est pas seulement l'attente, mais l'attente d'une autre attente qui est proposée. Tout autrement, *The future of your head* (Basim Magdy) est un large miroir monté sur panneau de bois, dans lequel sont incrustées des petites ampoules qui dessinent le message « your head is a spare part in our factory of perfection »¹⁹. À la différence du miroir spéculaire d'Olafur Eliasson qui allégorisait l'avenir à travers une perception altérée du spectateur, Basim Magdy donne à voir une annonce pessimiste de l'avenir qui continuerait d'éclairer métaphoriquement par l'esprit (la tête) du spectateur, même si une ampoule tombait en panne. Constat présomptueux d'un futur dont chaque spectateur — également acteur malgré lui — en est le rouage passif ne concorde pas vraiment avec l'émancipation annoncée par Raphaële Jeune. L'usage des mots ne confère pas au futur une allégorie à tendance réflexive mais plutôt un dialogue *préinterprété* : entre le titre futurisant, la phrase lumineuse qui, au regard du titre, affine son propos au futur (le futur comme usine de perfection), et les pensées et idées (la comparaison tête et ampoule d'usage pour signifier « idée ») du spectateur qui sont réduites à l'interchangeabilité. Alors que Pierre Bismuth entraîne finalement à se détourner des signaux lumineux et des messages attractifs qui sous-tendent l'avenir, Basim Magdy y enferme le spectateur. En restant focalisés sur les usages des mots par l'œuvre (mais plus par le titre) que cette biennale expose, le néon *Che fare* ?²⁰ (1967-69) de Mario Merz — un néon bleu « Che fare ? » dans une poissonnière — semble demander au spectateur de réfléchir à une solution d'action sans pour autant préciser de quel sujet il s'agit. « Que faire », mais de quoi ? Quand ? À quoi ? Alors que l'avenir n'est pas directement invoqué (le titre n'y réfère pas), cette œuvre en appelle à l'implication réflexive (mais pas spéculaire) du spectateur sans l'oppresser dans un

G.
p. 82H.
p. 82I.
p. 82

16. « La fête de la fin du monde ».

17. « Le futur de votre tête ».

18. « La forme des choses à venir ».

19. « Votre tête est une pièce de rechange dans notre usine à perfection ».

20. « Que faire ? ».

positionnement à l'avenir. La question tourne sur elle-même, comme un désir pragmatique. Et la présence de cette pièce dans la biennale *Ce qui vient* permet de prendre un certain recul quant à l'obligation de répondre — à ce qu'on doit faire, à ce que doit être l'avenir. Ces trois exemples permettent de conclure que la futurité du titre n'est pas forcément du meilleur recours pour argumenter l'avenir lors d'une exposition qui en fait son mot d'ordre. Il s'agit avant tout de réunir des postures réflexives – qu'elles reposent sur l'allégorie ou la littéralité – afin d'ouvrir les possibilités de penser l'avenir plutôt que le renfermer dans des postulats pessimistes ou sclérosants. *Ce qui vient* est une exposition réussie lorsqu'elle se fait côtoyer des propositions qui n'avaient pas pour ambition explicite de discuter l'avenir, ou quand celles qui l'étaient déjà servent de phare artistique et dirigent la conception de l'avenir dans des voies qui sont en adéquation avec les ambitions du projet commissarial. *Le journal d'anticipation* de Jocelyn Cottencin semble aller à contre sens — dans le sens de l'avenir, certainement, mais pas — de celui que la Biennale disait vouloir prendre : « [...] émettre l'hypothèse de l'avenir comme l'avènement même du sens, dont une ouverture perpétuelle à ce qui vient ferait la condition de possibilité de la justice »²¹. Il produisit un journal de quatre chapitres déployés sur cinq mois (durant la Biennale), co-documenté avec d'autres créateurs, à l'intention de produire des anticipations datées, des récits de ce que le futur sera. Bien que le moyen soit la fiction, il s'agit ni plus ni moins de littérature d'anticipation agrémentée d'iconographies rétro-anticipées qui appuient le futurisme de l'ensemble. Cette participation (ainsi que d'autres) abonde dans une fascination futuriste, ou de l'anticipation datée, qui contraint l'imaginaire de tout spectateur dans la même recette « croyance/doute » que refusent, bien au contraire, des œuvres comme celle de Bismuth qui poussent à leur limite les voies grossières de l'avenir.

J.
p. 83

Depuis le début de ce nouveau siècle, des expositions modestes et conséquentes se lancent dans une réflexion sur le futur. Il convient d'observer systématiquement leur titre, sa dimension racoleuse ou prudente, le choix des œuvres et la manière de les réunir, pour comprendre si l'avenir y trouvera l'opportunité d'être plus ouvertement proposé, mieux discuté, poétique, ou si l'exposition n'offrira, au mieux, que de la frustration, au pire, qu'une désastreuse tentative d'illustrer l'avenir selon les poncifs connus d'apocalypse ou de futurisme technologique.

Pour un bref aperçu des quelques années qui précèdent cette étude : il y eut *Le futur commence ici*, fin 2013 et début 2014 au FRAC Nord-pas de Calais qui présentait les collections obtenues depuis trente ans et dont le lien avec le futur était, sinon nul, seulement lié au principe de toute collection qui réunit des nouveautés artistiques — les prochaines œuvres qui seront acquises sont, dans la logique, virtuellement le futur des collections actuelles. Le *Festival of Future Nows*, pendant deux jours en novembre 2014 à Berlin et sous la tutelle du studio d'Olafur Eliasson, proposait des performances, lectures et installations de courte durée sans lien, ni *a priori* ni *a posteriori*, avec l'avenir. À cheval sur 2014 et 2015 se déroulait la Biennale de Montréal *L'avenir (looking forward)*, co-commissionnée par Gregory Burke, Peggy Gale, Lesley Johnstone et Mark Lanctôt. Son

21. JEUNE, Raphaële, «Question de sens», p. 9, in «Ce qui vient à nous», *op. cit.* p. 72

ambition était de réunir un ensemble d'artistes inspirés aussi bien de futurs dystopiques que de discours futuristes positifs. Au-delà de cette bipolarité assumée — qui pose quand même un problème critique quant à savoir s'il faut accorder la même valeur aux futurs dystopiques qu'à ceux utopiques — nombreuses étaient les propositions sans lien, ni à l'avenir, ni même au temps et à ses expériences. Dans une perspective encore moins humble, la Biennale de Venise de 2015 *All The World's Futures*, du commissaire Okwui Enwezor, titrait en fait « Tous les futurs du monde » une invitation aux artistes à questionner le capital (celui de Marx aussi) et les enjeux de la modernité. À la fin 2015, Dominique de Font-Réaulx, Jean de Loisy, Sandra Adam-Couralet et Martin Kiefer présentèrent une adaptation du livre *Une brève histoire de l'avenir*²² de Jacques Attali au musée du Louvre, réunissant des œuvres antiques et classiques avec quelques unes contemporaines sous le postulat assumé de Jacques Attali que « pour comprendre ce que peut être l'avenir, il me faut raconter à grands traits l'histoire du passé. On verra qu'il est traversé par des invariants et qu'il existe comme une structure de l'Histoire permettant de prévoir l'organisation des décennies à venir »²³. Le plus grand doute est à opposer à cette logique de la prédiction, qui plus est lorsque les artistes invités pour participer à l'exposition n'apportent pas la moindre futurité à l'argument. Peu de temps après se déroulait l'exposition 2050 au Palazzo Reale à Milan. Les commissaires Pierre-Yves Desave et Jennifer Beauloye reprirent explicitement les principes de l'essai de Jacques Attali afin de produire une extension à l'exposition du Louvre. Une troisième occurrence eut lieu à Bruxelles de septembre 2015 à janvier 2016 et compléta avec les mêmes objectifs l'extrapolation d'*Une brève histoire de l'avenir* en présentant des œuvres contemporaines intéressées par les grandes questions sociétales et la critique du passé, toujours sans discuter ni utopies ou dystopies contemporaines, ni définition de l'avenir et de son concept. Une autre Biennale s'intéressa ensuite à la question en postulant : *The future is already here – it's just not evenly distributed*²⁴, à Sydney de mars à juin 2016, sous le commissariat de Mami Kataoka. Le titre présageait une certaine angle critique à l'égard de la distribution non égalitaire de l'avenir — de la production localisée et restreinte à certains prophètes entendus au détriment de voies de futurité moins audibles. L'exposition s'ordonnait en ambassades localisées dans différents lieux de Sydney et portant les mentions : *Embassy of the Real* (Ambassade du réel), *Embassy of Translation* (Ambassade de la traduction), *Embassy of Spirits* (Ambassade des esprits), *Embassy of non-participation* (Ambassade de la non-participation), *Embassy of Stanislaw Lem* (Ambassade de Stanislaw Lem), *Embassy of Transition* (Ambassade de la transition) et *Embassy of Disappearance* (Ambassade de la disparition). Chaque Ambassade s'occupait d'un rapport au monde particulier : celui de l'interstice entre virtuel et physique, de positions historiques et conceptuelles, du rapport entre spirituel et philosophie, de la participation dans la non-participation, du travail de science-fiction spécifique de Stanislaw Lem, des rites de passage entre vie et mort, et de la disparition du langage et de la mémoire. Bien que le futur ne soit ni évoqué dans les sous-thèmes, ni dans les œuvres, la méthode

22. *Op. cit.* p. 24, 36.

23. Voir. le communiqué de presse en version pdf sur le site en ligne du Louvre, p. 3, disponible sur <<http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-une-breve-histoire-de-l-avenir.pdf>>, consulté le 17 septembre 2016.

24. « Le futur est déjà là — il n'est juste pas distribué uniformément ».

permettait d'imaginer que le futur, sa production et son partage, se déterminent à travers les ambassades métaphoriques et artistiques. Il était donné à imaginer que la matière de l'avenir est composée de réalité, de traduction, d'esprit (spirituel), de non-participation, d'un auteur en particulier — ce point corrompt un peu la logique de l'ensemble —, de transition et de disparition. Le Jeu de Paume à Paris propose depuis avril 2016 un espace virtuel et des conférences dédiées aux *Futurs non conformes*. Réunissant artistes, écrivains et théoriciens, le cycle part du postulat que la rhétorique du progrès (celui principalement technologique) est à revoir, à critiquer, et que l'ensemble des propositions futuristes nécessite une revisite à contre sens ou déviante de leurs ambitions. Le commissaire Nicolas Maigret entend ainsi « réintégrer des notions telles que l'imperfection, le ralentissement, l'inefficacité, ou l'opacité au cœur de nos visions du futur »²⁵. La première conférence inaugurale du programme présentait les pratiques d'artistes qui détournaient, pour la plupart, des technologies actuelles et prospectives en réinventant leur usage et en remettant chaque fois en cause leur utilité. Cependant, il s'agissait plus de discuter l'esthétisme du consumérisme de masse entraîné par la poursuite de l'innovation que de discuter les futurs proposés actuellement. La première version du travail de Julien Prévieux *What shall we do next ?*²⁶ à partir de 2006 — une animation projetée par un rétroprojecteur qui présente des gestes brevetés pour des usages qui n'existent pas encore — était une des rares réinterprétations d'éléments dont l'ambition relève explicitement de l'avenir. L'ensemble des interventions tend — malgré un évitement de l'avenir qui occupe notre actualité — à formuler des mécanismes qui contredisent la logique du progressisme techno-scientifique et à aborder des voies rétro-futuristes ou alter-progressistes. Août 2016, en extension de la Manifesta 11 et avec le concours du Palais de Tokyo se déroula une brève exposition intitulée *Your Memories Are Our Future*²⁷. Plusieurs jeunes artistes étaient réunis autour d'un projet commissarial de Julien Fronsacq qui, par le choix des œuvres, donna un résultat particulièrement confus. Le titre emprunté à un auteur contemporain de science-fiction avançait la question de l'interdépendance entre l'imaginaire et la machine. Les œuvres, quant à elles, relevaient d'expérimentations formalistes affiliées à l'art minimal dont aucun indice intelligible n'aura pu éclairer le sens en direction de l'avenir, pas même d'une revisite rétro-futuriste. L'exposition ne désignait ni les futurs passés, ni celui ou ceux qui peuvent nous occuper actuellement. Dans le même temps, entre juin et août 2016, Wesley Meuris travaillait avec le commissaire Jill Gasparina à une exposition assumée comme un musée, au Confort Moderne de Poitiers : *Le musée des futurs*. Cette étiquette institutionnelle, dédiée à la classification, était l'occasion pour l'artiste de fictionnaliser une étude rationnelle sur l'avenir. Il séparait ainsi son musée en trois sections : *histoire des images du futur*, *futur plausibles*, *représentation du futur* (impossible à atteindre). L'enjeu est de faire concorder l'expérience propre au musée — au-delà, ou avant même, son contenu — avec le concept de futur. Ce faisant, le futur ne s'envisage ici ni par considération individuelle, ni par appropriation collective, mais se réifie en un ensemble d'archives et de dispositifs

K.
p. 83

EXP.3
p. 85

25. Introduction du premier cycle #1 *Mythologies*, sur l'espace virtuel du Jeu de Paume disponible sur <<http://espacevirtuel.jeudepaume.org/futurs-non-conformes-2677/>>, consulté le 18 septembre 2016.

26. « Que faisons-nous ensuite ? ».

27. « Vos mémoires sont notre futurs ».

médiatiques qui le rendent inaccessible. Le recours à la fiction (collection d'objets historiques sans aucun lien avec le futur, vitrines vides, exposition d'ouvrages d'anticipation ou d'essais fictionnels) corrompt en même temps cette expérience muséale et déstabilise une idée du futur règlementé. Ce contre exemple méthodologique de Wesley Meuris s'oppose, non sans humour, aux trop sérieuses anticipations dites « scientifiques » qu'il est urgent de dédramatiser. Enfin, au moment où cette liste non exhaustive touche à sa fin, se clôture la 9^e Biennale de Berlin dédiée au *postcontemporain* (post-contemporary). Le collectif de commissaires DIS, qui s'affirme du *post-internet*, invitait le philosophe Armen Avanessian pour converser avec le théoricien Suhail Malik à propos du *postcontemporain* ; Avanessian introduisait : « the future happens before the present, time arrives from the future »²⁸. Cette posture théorique souffre de deux impasses non-négligeables. Tout d'abord, la définition de *contemporain* ne s'attarde pas sur l'analyse de Giorgio Agamben²⁹ qui précise pourtant la distinction entre actuel et contemporain ; le contemporain dont il est question ici relève simplement du temps présent. Ensuite, leur postulat selon lequel il est devenu actuellement très difficile de spéculer s'explique par un renversement de la chronologie temporelle « classique » (passé, présent, futur) ; or, ce renversement — si toutefois il était permis de le généraliser sans prudence — relève d'une posture théorique focalisée sur l'hyper-sensibilité aux infrastructures technologiques qui ont propulsé leurs usagers dans une vitesse jamais égalée. Armen Avanessian est une figure majeure du *réalisme spéculatif*, un courant philosophique nommé ainsi en 2007 par Ray Brassier dont le principe est moins de s'intéresser aux choses telles qu'elles sont qu'aux choses telles qu'elles pourraient être autrement. Le futur semble y avoir toute sa place mais s'y trouve positionné *a priori* comme le lieu d'origine ; il semble pourtant que l'art contemporain s'intéresse aux voies de futurité qui l'extraient du passé, qui le repoussent continuellement à partir du présent et en redéfinissent le concept. Les œuvres de la 9^e Biennale de Berlin confirment la posture exprimée par le réalisme spéculatif et évoquent, selon un des termes phare de la Biennale, *le présent travesti* (the present in drag). L'avenir y est, selon eux, camouflé dans toutes les choses ; une manière détournée de hisser leur art dans une hyper-actualité qui flirte autant avec une esthétique publicitaire qu'avec un *star system* intellectualisé – telle que la présence de Rihanna devant une œuvre monumentale de Juan Sebastián Peláez qui en détourne l'image³⁰. Le teaser de la Biennale, sous forme de très courte vidéo, fait apparaître un groupe de coureurs à pied affublés de dossards mentionnant tous « 2016 ». Alors que mon travail *Futurist'run* fait courir en circuit fermé des futurologues célèbres, dédramatisant ainsi leur pouvoir symbolique sur la vision (inégalement répartie) de l'avenir, la 9^e Biennale de Berlin préfère figurer la course du temps à travers la date, comme une étiquette que chacun

EXP.4
p. 85

28. « Le futur se passe avant le présent, le temps arrive à partir du futur », in « The Time-Complex. Postcontemporary », retranscription d'une conversation entre Armen Avanessian et Suhail Malik le 29 janvier 2016, sur le site de la Biennale de Berlin, disponible sur <<http://bb9.berlinbiennale.de/the-time-complex-postcontemporary/>>, consulté le 18 septembre 2016.

29. Voir. AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, ed. Payot & Rivages, 2008.

30. Voir. l'œuvre de Juan Sebastián Peláez, *Ewaipanoma (Rihanna)*, 2016, visible sur le site de la Biennale de Berlin sur <<http://bb9.berlinbiennale.de/participants/pelaez/>>, et Rihanna prenant la pose devant la même œuvre disponible sur <http://www.blouinartinfo.com/sites/default/files/20160818cklist_promo1.jpg>, consultés le 19 septembre 2016.

porte. Sur ce point particulièrement nos positions divergent : dans leur logique, nous sommes intrinsèquement mus par les repères temporels et leurs variations, alors que, au regard des exemples artistiques amenés jusqu'ici, il nous est possible de nous émanciper des rigueurs temporelles, des instruments de mesure, et de faire l'expérience d'une *sortie du temps* et d'une réappropriation de ses potentiels.

La tendance des œuvres futurisantes par leur titre que j'évoquais plus tôt va de pair avec celle des expositions futurisantes, et n'en forment en somme qu'une seule. La participation à une réflexion sur l'avenir se passe chaque fois dans l'énoncé, par l'énonciation littérale sans quoi la futurité ne prend pas. La différence d'ampleur et aussi d'implication est à mesurer entre un projet commissarial — car il recourt en principe à des théoriciens, critiques, philosophes, qui lui permettent d'étayer les ambitions du commissaire et de diriger encore plus précisément ce que l'art peut vis-à-vis du sujet — et un titre ou une légende. Si les œuvres peuvent en elles-mêmes engager une expérience allégorique de l'avenir, les expositions provoquent des expériences plus larges (mais pas forcément plus précises) pour le questionner. Elles réunissent des œuvres qui ont et n'ont pas de lien à l'avenir, des textes et théories intérieures comme extérieures au sujet, et permettent de déployer plusieurs solutions afin de figurer, allégoriser, représenter et dire le futur. Toutefois, leur problème principal est la dissolution du propos. Lorsque une exposition est trop conséquente ou trop ambitieuse et qu'elle tente de réunir des formes dont la futurité n'est pas du même ressort, elle rend impossible au spectateur son travail de lecture, de compréhension coordonnée. De la sorte, il n'y aurait pas grand intérêt à réunir l'œuvre d'Olafur Eliasson *Your felt future* et celle de Regina De Miguel *Map of the abandoned future* car toutes deux conçoivent à leur manière une *vision pour penser* l'avenir. Si leur réunion fait sens du point de vue du catalogue, d'une collection d'œuvres qui parlent de l'avenir, elle n'enrichit ni l'une ni l'autre et n'approfondit pas une nouvelle conception. Par contre, les tentatives d'exposer l'avenir selon des principes d'organisations formelles (le musée de Wesley Meuris) ou de structures de savoir (les *embassies* de la Biennale de Sydney) ont le mérite de produire de nouvelles logiques conceptuelles par quoi le futur peut être pensé. Et, bien que ces formulations soient artistiques, elles ont aussi valeur d'hypothèse théorique pour reformuler nos considérations temporelles, notamment à l'égard du futur.

A.

Laurent Montaron
What remains is future,
2006

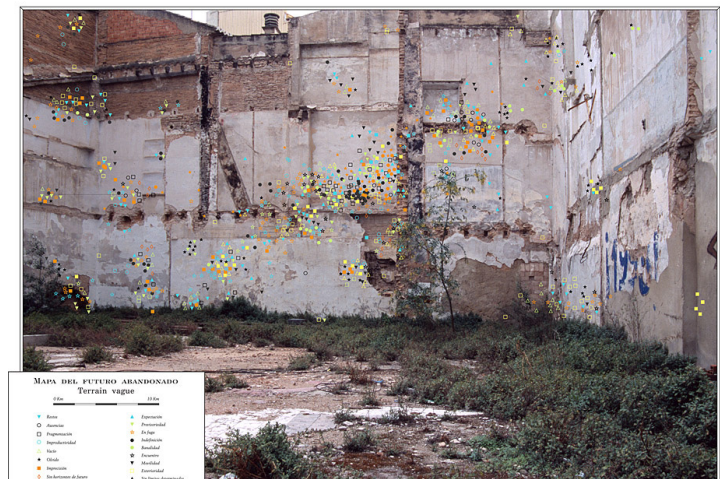
vidéo, sonore,
couleurs, 8'



B.

Regina De Miguel
Map of the abandoned future,
2006

impression photographique
30 x 50cm



C.

Pierre Clément
Future plan
2014

matériaux mixtes
59 x 32 x 15 cm



D.

Olafur Eliasson
Your felt future,
2011

aluminium



E.

Camille De Toledo
Arc des futurs possibles,
2015

arc en rotin, flèches,
arc pour enfant, flèches avec
caoutchouc





F et F'.

Laurent Grasso
Memories of the future,
2010

néon, boîte en plexiglas



Future archeology,
2012

néon, boîte en plexiglas



G.

Pierre Bismuth
Coming soon,
2010

néon



H.

Basim Magdy
The future of your head,
2008

miroir semi-réfléchissant,
bois de saule, lumières de Noël,
câblage électrique,
214 x 256 x 80cm



I.

Mario Merz
Che fare ?,
1968

néon, poissonnière



J.

Jocelyn Cottencin
Le journal d'anticipation
2010

4 parties,
34x48 cm,
impression offset



K.

Julien Prévieux
What shall we do next ?
(sequence #1)
depuis 2006

installation vidéo, 3' 54"
rétroprojecteur, écran LCD
transparent, disque dur



EXP.1

Laurent Grasso
(commissariat)
Memories of the future

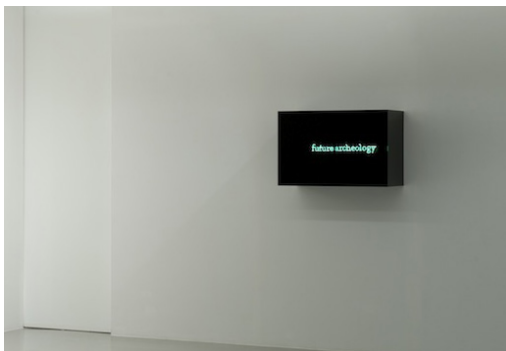
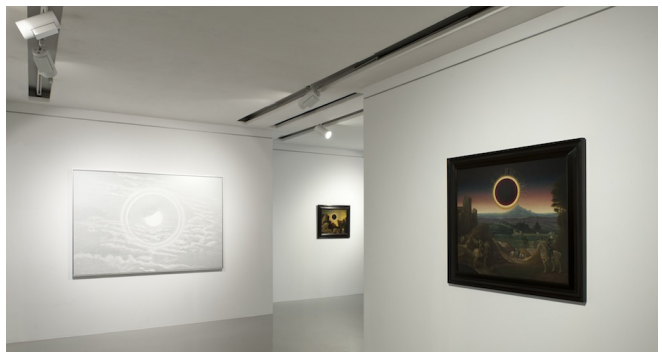
exposition
25 juin au 30 juillet 2010,
Galerie Sean Kelly,
New York



EXP.2

Laurent Grasso
(monographie)
Future archeology

26 avril au 16 juin 2012,
Galerie Edouard Malingue,
Hong Kong



EXP.3

Wesley Meuris (artiste)
Jil Gasparina (commissaire)
Le musée des futurs

exposition
13 juin au 27 août 2016,
Le Confort Moderne,
Poitiers



EXP.4

collectif DIS
(commissariat)
9th Berlin Biennale

biennale
4 juin au 18 septembre 2016,
Berlin
<<http://blog.berlinbiennale.de/en/8th-berlin-biennale>>



Comment le futur ne se montre pas

Le futur ne se montre pas mais il s'est montré. Déjà, parce que le passé est rempli d'ambitions, et parce que le présent identifie postérieurement du futur dans toute image ou toute proposition qui formulait un manque, un quelque chose à *réaliser* — l'utopie y est ainsi associée. Mais le futur n'est pas plus à *réaliser* qu'à *imaginer* ; car *imaginer* n'est pas moins que *réaliser*. L'« artiste — selon Bergson — crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre »¹. Et si la réalité rattrape certains futurs prédits et les fait tomber en désuétude c'est parce qu'ils tenaient à leur échéance et parce que leur propos était réducteur ; il manquait de possibilités. Ces futurs, produits par les anticipations, sont ainsi limités car ils limitent ceux qui s'y projettent dans un ensemble défini de possibles ; et ces possibles se feront toujours surpasser. « Remettons le possible à sa place : l'évolution devient tout autre chose que la réalisation d'un programme ; les portes de l'avenir s'ouvrent toutes grandes ; un champ illimité s'offre à la liberté »².

Le futur ne se montre pas. Mais si le futur n'est pas visible, parce qu'un futur n'est pas pensable, les artistes savent le définir comme *multiple*. Ils usent d'allégories pour qu'il(s) soi(en)t pensable(s) selon d'autres modalités que la simple et pauvre conception temporelle qui le donne unique et paradoxalement pré-postérieur au présent. Le principe même de *plasticité* — tel que Dominique Chateau en définit la notion pour les arts plastiques³ — détermine la capacité de transformation. L'avenir est, malgré son inexistence, voué à demeurer en état de transformation tout en accueillant des propositions à son égard, qu'elles soient simultanément individuelles, collectives et contraires. Quoi de plus approprié que les arts-plastiques pour donner à voir cette étrangeté conceptuelle qu'est le futur ? Pour lui apprêter des formes sans pour autant le figer et lui ôter sa nature plastique comme le font les anticipations datées ? Les artistes tels que Laurent Montaron, Regina De Miguel, Pierre Clément, Olafur Eliasson ou Camille De Toledo continuent de faire du futur un concept plastique à notre époque qui tend, au contraire, à le rigidifier. « Nous avons été soumis par des réflexes hérités à ce qui ne peut pas être. Cette habitude de l'impossibilité — le régime d'impossibilités que l'on nomme "actualités" ou "réalités" [...]. Nous avons pris l'habitude de nous soumettre au règne de la prédiction, accomplissant bien souvent malgré nous les différents récits du désastre. Nous avons produit des modèles multiples de prévisions et nous avons été happés, année après année, par une société de croyances expertes [...] pour scénariser les récits de fin »⁴. Pour dépasser ce constat apocalyptique qui gangrène plusieurs champs des savoirs il convient de changer de repères, de changer l'appareil *scopique* à voir le futur. Il ne s'agit pas, ce faisant, de se soumettre aux prédictions dont Camille De Toledo déplore que nous nous y soyons adonnées, ni en abandonnant une pensée projective. Lorsque l'expérience de l'art se coordonne à l'expérience du temps, telle

1. BERGSON, Henri, *Le possible et le réel*, ed. Puf, 2011, p. 15, *op. cit.* p. 36, 43, 45.

2. Idem, p. 16.

3. Voir. CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon-art », 1999.

4. DE TOLEDO, Camille, *Les potentiels du temps*, ed. Manuella, 2016, p. 41, *op. cit.* p. 30, 67, 68.

que le permettait l'œuvre de Gianni Motti *Big Crunch Clock*, les échéances individuelles et collectives peuvent se rencontrer (la fin du monde pour tous, pour chacun), se vivre dans l'indifférence entre réalité et fiction (le décompte donne à éprouver l'apocalypse, mais rien ne se passe). Le temps est aussi un moyen plastique, une scène à dimension variable qui se transforme autour de l'œuvre. Si l'*in situ* augmente sensiblement les œuvres par l'endroit où elles se trouvent — le lieu fait sens —, il est pensable d'envisager que le temps puisse augmenter sensiblement des œuvres par l'instant — *in tempore* — ou par la durée — *in tempestas*. Les formes fixes et les formes temporelles n'ont d'ailleurs pas à s'opposer dans cette détermination du temps par l'art ; plutôt, les artistes peuvent orchestrer les structures qui présentent l'art en y modifiant les paramètres temporels : date(s), durée(s), événement(s), report(s), horaire(s), ou que sais-je encore. Beaucoup de ces tentatives existent déjà, mais trop peu à l'égard de l'avenir. Il est pourtant conceptuellement donné comme un temps.

Pour cette recherche, j'ai tenté de formuler des arguments artistiques majoritairement fixes, ou dont la temporalité est propre au médium vidéo, qui pourtant s'attelaient à discuter l'avenir, ses acteurs, ses prophètes, ses images déjà données, ou à en imaginer différemment le concept tel que l'ont fait les artistes mentionnés. Il manque au futur d'être discuté, défini, proposé, selon des expérimentations temporelles que la littérature ne permet pas, que les images, même celles en mouvement, ne peuvent produire. Les exemples de *Big Crunch Clock* ou de cette date frauduleuse et à peine perceptible dans le calendrier collectif édité par Manuel Raeder permettent des expériences artistiques et pratiques du temps : tout spectateur est usager du temps lorsqu'il a affaire à une horloge, une date, un calendrier, et les œuvres qui s'immiscent dans ces habitudes temporelles peuvent — du moins par la fiction — nous en émanciper. Une voie de futurité est à ouvrir en arts-plastiques. Ce serait celle de l'*in tempus* (« en temps », indifféremment du moment ou de la durée). L'avenir doit demeurer à la fois un anachronisme, une pré-uchronie (une revisite de l'histoire avant que cette histoire ait lieu) et une achronie (qui se situe hors du temps). Par l'équilibre conscient de ces modalités il sera possible d'éviter que l'avenir soit retranché dans les mains des futurologues. Les arts-plastiques produisent des contres modèles à partir desquels il est possible de ne pas choisir l'avenir sous un seul angle.

Nous sommes tous à la fois spectateur et conscience temporelle ; le futur est notre fiction reportée.

Comment le futur ne se montre pas

ouvrages	pages
AGAMBEN, Giorgio, <i>Qu'est-ce que le contemporain ?</i> , ed. Payot & Rivages, 2008.	77
ARASSE, Daniel, <i>Anachronismes</i> , ed. Gallimard, 2006.	10
ATTALI, Jacques, <i>Une brève histoire de l'avenir</i> , ed. Fayard, 2006.	42, 36, 75
BERGSON, Henri, <i>Le Possible et le Réel</i> , ed. PUF, 2015.	36, 43, 45, 87
BLOCH, Raymond, <i>La divination, essai sur l'avenir et son imaginaire</i> , ed. Fayard, 1991.	7, 10
BOTTÉRO, Jean, <i>Mésopotamie, L'écriture, la raison et les dieux</i> , ed. Gallimard, Paris, 1987.	8
BOURRIAUD, Nicolas, <i>Esthétique relationnelle</i> , ed. Les presses du réel, 1998.	54
DURING, Elie, <i>Le futur n'existe pas : rétrotypes</i> , ed. B42, 2014.	43, 69
CHATEAU, Dominique, <i>Arts plastiques : archéologie d'une notion</i> , Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon-art », 1999.	87
CÉRÉZUELLE, Daniel, <i>Les philosophes et le futur</i> , ed. Vrin, 2012.	6
CICÉRON, <i>De la divination</i> , traduit en français par FREVBURGER, Gérard et SCHEID, John, ed. Les belles lettres, Paris, 1992.	7, 8
COCTEAU, Jean, <i>Journal d'un inconnu</i> , ed. Grasset, 1953.	23
DE BIASI, Jean-Marc, JAKOBI, Marianne, LE MEN, Ségolène, <i>La fabrique du titre, nommer les œuvres d'art</i> , ed. CNRS, 2012.	51, 56
DE TOLEDO, Camille, <i>Les potentiels du temps</i> , ed. Manuella, 2016.	30, 67, 68, 87
DERRIDA, Jacques, <i>La vérité en peinture</i> , ed. Flammarion, 1978.	37
DIDI-HUBERMANN, Georges, <i>Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire 3</i> , les éditions de minuit, 2011.	6, 8
DUCHAMP, Marcel, <i>Entretiens avec Pierre Cabanne</i> , ed. Somogy, 1995. (12,24)	12, 24
ECO, Umberto, <i>L'œuvre ouverte</i> , ed. du Seuil, 1965.	53
FOUCAULT, Michel, <i>Le Corps Utopique - Les Hétérotopies</i> , Éditions Lignes, Paris, 2009.	67
GARBIN, Emanuele, <i>Futur Utopia</i> , ed. Sara Marini, 2014.	44

	pages
GENETTE, Gérard, <i>Seuils</i> , ed. du Seuil, 1987. (47,50)	47, 50
GRAHAM Dan, <i>Ma position, écrits sur mes œuvres</i> , Sous la direction de LANGLAIS Anne, 27 avec le concours de NAEF Josselyne, ed. Les presses du réel, 1992. (27)	
KAKU, Michio, <i>Physics of the future</i> , ed. Anchor, 2011.	24
LEVÉ, Édouard, <i>Œuvres</i> , ed. POL, 2002.	54
MAGRITTE, René, <i>Les mots et les images</i> , ed. Essai Poche, 2012.	50
MONCELET, Christian, <i>Essai sur le titre, en littérature et dans les arts</i> , ed. BOF, 1972.	51, 52
MORE, Thomas, <i>L'utopie</i> , ed. Librio, juillet 2016.	69
O'DOHERTY, Brian, <i>White cube – L'espace de la galerie et son idéologie</i> , ed. JPR Ringier, 24 2008.	
PIERRE, Arnauld, <i>Futur antérieur – Art contemporain et rétrocipation</i> , ed. M19, 2012.	14, 43, 72
RAEDER, Manuel, <i>Loose Leaf Calendar</i> , ed. Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2016.	26
RANCIÈRE, Jacques, <i>Le spectateur émancipé</i> , ed. La Fabrique, 2008.	13
TAGUIEFF, Pierre-André, <i>L'effacement de l'avenir</i> , ed. Galilée, Paris, 2000.	30, 48
TOFFLER, Alvin, <i>Future Shock</i> , ed. Random House, 1970.	24
TRISMÉGISTE, Johannès, <i>L'art de connaître l'avenir</i> , ed. Laisné, Paris, 1843.	10
VANDERMEERSCH, Léon, <i>Les deux raisons de la pensée chinoise, divination et idéographie</i> , 8 ed. Gallimard, 2013.	
VICAINE, Paul, <i>Platon et la divination</i> , <i>Revue des Études Grecques</i> , 1970.	8
WARBURG, Aby, <i>L'atlas mnémosyne</i> , sous la direction de RECHT, Roland, ed. L'écarquille, 8 2013.	

catalogues et monographies

Ce qui vient, Biennale d'art contemporain, les ateliers de Rennes, ed. Les presses du réel, 2010 70, 72, 74

Laurent Montaron : monographie, ed. Les Presses du réel, 2015, écrit par Michel Gauthier. 14

articles

DURING, Elie, « Prototype présent », en conversation avec Christophe Bergaguer et Marie Péjus, in « Ce qui devient, ce qui revient », Opuscul 2/5 du catalogue *Ce qui vient*, Les ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, ed. Les presses du réel, 2010. 70

JEUNE, Raphaële, « Question de sens », in « Ce qui vient à nous », Opuscul 1/5 du catalogue d'exposition *Ce qui vient*, Les ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, ed. Les presses du réel, 2010. 72, 74

sitographie

Blog du collectif SILO, entretien avec Laurent Montaron réalisé le 14 mai 2009 par Teresa Castro et Jennifer Verraes, consulté le 6 septembre 2016, disponible sur :
<<http://lesilo.blogspot.fr/2009/05/entretien-avec-laurent-montaron.html>> 14

Site du centre Clarck, introduction à l'œuvre *Will there be a sea battle tomorrow ?* de Laurent Montaron, consulté le 6 septembre 2016, disponible sur :
<http://centreclark.com/archives/site_pre-2014/programmation/09_10/Montaron_Saia/montaron.html> 14

Site du *Physical Review Letters*, article co-écrit par Julien Barbour, Tim Koslowski et Flavio Mercati, consulté le 28 mars 2016, disponible sur :
<<http://dx.doi.org/10.1103/PhysRevLett.113.181101>> 23

Site du Palais de Tokyo, présentation de l'exposition EXIT, propos de Paul Virilio recueillis 29
en 2009, consulté le 12 avril 2016, disponible sur :
<<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/alertes/exit>>

« What Is the Future of Art ? », article de Hans-Ulrich Obrist, mis en ligne le 1er février 2016, 45
consulté le 9 avril 2016, disponible sur :
<<https://www.artsy.net/article/hans-ulrich-obrist-the-future-of-art-according-to-hans-ulrich-obrist>>

« L'artiste futur. d'un art qui n'aura pas eu lieu », version écrite d'une conférence prononcée 54
par François Laruelle, le 8 mai 2003 à l'Université de Montréal, organisée par Post-Scriptum.
ORG grâce à l'appui financier du Département de littérature comparée, consulté le 26 mai
2016, disponible sur :
<<http://www.post-scriptum.org/l-artiste-futur-d-unart-qui-n-aura-pas>>

Site WORK, archive consultée le 21 septembre 2016, disponible sur : 63
<www.vwork.com>

Site de l'Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/ Rhône-Alpes, présentation du travail de 64
Laurent Montaron, consulté le 5 septembre 2016, disponible sur :
<http://i-ac.eu/fr/artistes/3_laurent-montaron>

Dossier sur *L'exposition Potentielle*, sur le site de Camille De Toledo, dossier consulté le 11 67
septembre 2016, disponible sur :
<<http://toledo-archives.net/oeuvres/lexposition-potentielle-2/>>

Site du musée du Louvre, dossier pdf d'introduction à l'exposition *Une brève histoire de 75*
l'avenir, consulté le 17 septembre 2016, disponible sur :
<<http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-une-breve-histoire-de-l-avenir.pdf>>

Site du Jeu de Paume, espace virtuel dédiée au cycle *Futurs non conformes*, consulté le 18 76
septembre 2016, disponible sur :
<<http://espacevirtuel.jeudepaume.org/futurs-non-conformes-2677/>>

Site de la 9^e Biennale de Berlin, retranscription d'une conversation entre Armen Avanessian 77
et Suhail Malik le 29 janvier 2016 : « Le futur se passe avant le présent, le temps arrive à
partir du futur », in « The Time-Complex. Postcontemporary », consulté le 18 septembre
2016, disponible sur :
<<http://bb9.berlinbiennale.de/the-time-complex-postcontemporary/>>

Site de la 9e Biennale de Berlin, œuvre de Juan Sebastián Peláez, *Ewaipanoma (Rihanna)*, 77 2016, et Rihanna prenant la pose devant la même œuvre, consultés le 19 septembre 2016, disponible sur :

<<http://bb9.berlinbiennale.de/participants/pelaez/>>

<http://www.blouinartinfo.com/sites/default/files/20160818cklist_promo1.jpg>

Comment le futur ne se montre pas

Mes sincères remerciements

à mon directeur de recherche Christophe Viart,

à Kristina Solomoukha

aux artistes Regina de Miguel,
Camille De Toledo

aux artistes Morgan Azaroff,
Ludivine Ledoux,
Thomas Portier,
Mark Rakotoarivelo,
Alisson Schmitt,
Vincent Tanguy

à Justine Garault

à Thibault Barré,
Jean-Pascal Barré,
Mireille Barreau-Mainson,
Thierry Olivier

